For Reference

NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

Ex libris
universitatis
albertaensis

QUAECUMQUE VERA

Digitized by the Internet Archive
in 2019 with funding from
University of Alberta Libraries

https://archive.org/details/Cavagna1984

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

RELEASE FORM

NAME OF AUTHOR GABRIELLA CAVAGNA

TITLE OF THESIS IL CALVINO "REALISTA" DEGLI ANNI '50

DEGREE FOR WHICH THESIS WAS PRESENTED MASTER OF ARTS

YEAR THIS DEGREE GRANTED FALL 1984.

Permission is hereby granted to THE UNIVERSITY OF ALBERTA LIBRARY to reproduce single copies of this thesis and to lend or sell such copies for private, scholarly or scientific research purposes only.

The author reserves other publication rights, and neither the thesis nor extensive extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's written permission.

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

IL CALVINO "REALISTA" DEGLI ANNI '50

by

© GABRIELLA CAVAGNA

A THESIS

SUBMITTED TO THE FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

IN PARTIAL FULFILMENT OF THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE

OF MASTER OF ARTS

IN

ITALIAN LITERATURE

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES.

EDMONTON, ALBERTA

FALL 1984

THE UNIVERSITY OF ALBERTA

FACULTY OF GRADUATE STUDIES AND RESEARCH

The undersigned certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate Studies and Research, for acceptance, a thesis entitled IL CALVINO "REALISTA" DEGLI ANNI '50 submitted by GABRIELLA CAVAGNA in partial fulfilment of the requirements for the degree of Master of ARTS in ITALIAN LITERATURE.

A B S T R A C T

During the fifties Calvino writes most of his realistic works, the most committed from a social and political point of view, which directly focus on problems of contemporary life. As I show in this thesis, in a thematic analysis of some of the stories from the Racconti of 1958, these works exemplify in a realistic mode the central problematic of all Calvino's works: the relation between man and nature and man and society. Since in Calvino the intellectual, the critic and the writer are closely related, his narrative works are also analysed in the light of the author's theoretical pronouncements on the relation between literature and society, and in the light of his program for a "letteratura della coscienza" and a "letteratura della sfida al labirinto".

For these reasons I also examine how the author understands the place of the individual in society and, more specifically, the role the intellectual plays in affecting social change. I point out how the change in the general political climate, which characterized the Italian fifties, is reflected in the mainly pessimistic tone of these realistic works. The crisis of confidence in the effective possibility of changing the course of history deeply affects Calvino's representational mode steering it away from the realistic toward the fantastic.

E S T R A T T O

Nel corso degli anni '50 Calvino scrive la maggior parte delle sue opere realistiche, le più impegnate da un punto di vista sociale e politico, quelle che mettono direttamente a fuoco le problematiche concrete della storia e della vita contemporanea. In questa tesi, attraverso un'analisi tematica di alcuni dei racconti originariamente pubblicati in _I racconti_ del 1958, cerco di evidenziare come in essi sia presente, in chiave realistica, la problematica - peraltro centrale in tutta l'opera di quest'autore - del rapporto uomo-natura-società. Nella convinzione che in Calvino le figure dell'intellettuale, del critico e dello scrittore siano strettamente intrecciate, prendo in considerazione queste opere anche alla luce delle riflessioni teoriche dell'autore sul tema del rapporto letteratura-società, e principalmente della sua proposta di una "letteratura della coscienza" e di una "letteratura della sfida al labirinto".

In particolare, cerco di mettere in evidenza come l'autore nella sua opera narrativa prospetti di fatto il ruolo dell'individuo nella società e, più specificamente, quale spazio nella sua rappresentazione della realtà sia dato all'intellettuale rispetto alla possibilità di contribuire a indirizzare il corso delle cose. Cerco quindi di mostrare come il cambiamento di clima politico generale che si è avuto in Italia negli anni '50 con il processo di involuzione moderata, si rifletta nella

tonalità pessimistica di fondo che caratterizza l'opera realistica di Calvino. Crisi di fiducia nella reale possibilità di un'inversione di tendenza, che determina nell'autore uno spostamento di direzione nella modalità della rappresentazione dal piano realistico a quello fantastico.

TABLE OF CONTENTS

CHAPTER	PAGE
Introduzione	1
Capitolo 1	10
Capitolo 2: Marcovaldo	29
Capitolo 3: Gli amori difficili	53
Capitolo 4: La vita difficile	79
A. La formica argentina	79
B. La nuvola di smog	98
C. La speculazione edilizia	119
Conclusione	138
BIBLIOGRAPHY	145

I N T R O D U Z I O N E

Con questo lavoro mi sono proposta di analizzare da un punto di vista tematico una parte de I racconti di Calvino pubblicati nel 1958, e precisamente quelli che avendo per oggetto problematiche relative agli anni '50 sono stati poi ripubblicati in successive edizioni nel corso degli anni '60. Vale a dire, nell'ordine: le storie di Marcovaldo (1952-56), originariamente pubblicate all'interno della raccolta Gli idilli difficili nell'edizione de I racconti, ripubblicate poi nel '63, raddoppiate di numero, sotto il titolo Marcovaldo ovvero le stagioni in città, e successivamente, nel '66, in edizione scolastica; quindi la raccolta Gli amori difficili (1949-58), ripubblicata nel '70 con aggiunte; infine i tre racconti lunghi della raccolta La vita difficile: La formica argentina (1952), ripubblicato nel '65 insieme a La nuvola di smog (1958), e La speculazione edilizia (1967), ripubblicato nel '63 con qualche integrazione al testo originario.[1]

Caratteristica comune di questi racconti è quella di appartenere a quello che è considerato il periodo "realistico" e insieme il periodo più "impegnato" dal punto di vista sociale e politico dell'opera di Calvino e di affrontare - con taglio e da prospettive diverse e secondo diverse modalità di rappresentazione - problematiche umane e sociali complessse: i rapporti umani, in particolare nella sfera affettiva e del rapporto uomo-donna, e il rapporto individuo-natura-storia (e società) nelle sue varie articolazioni.[2]

Rispetto a questi racconti la critica si esprime in modo non omogeneo, presentando un quadro abbastanza variato; in generale mi pare però che - con poche eccezioni[3] - la tendenza prevalente sia verso una considerazione un pò riduttiva del Calvino realista degli anni '50. Soprattutto la critica più recente sembra dare poco spazio e non attribuire tutto sommato un grosso interesse ai racconti all'interno di tutto il percorso letterario dell'autore, mostrando di ritenere invece più significativa, attuale e suscettibile di sviluppi originali la produzione del Calvino più maturo o comunque quella parte del suo lavoro che - si potrebbe dire schematicamente - è riconducibile alla modalità "fantastica" piuttosto che a quella "realistica".[4] All'interno di una abbastanza vasta gamma di posizioni critiche, infatti, a proposito del "realismo" di Calvino, accanto a un Salinari che nel '67 vedeva nei racconti de La vita difficile l'opera più matura dello scrittore, e in particolare ne La speculazione edilizia il punto di approdo della sua narrativa,[5] troviamo poi valutazioni molto meno positive o anche apertamente negative. Si sottolineano, ad esempio, l'inefficacia sul piano della rappresentazione di un approccio realistico sia pure rinnovato nei suoi strumenti e quindi il fallimento in particolare di quei racconti dove l'intenzione realistica è più scoperta (Barberi Squarotti),[6] il rischio di caduta nella saggistica (Manacorda),[7] la presenza di intenti troppo scopertamente programmatici (Milano),[8] la mancata fusione tra trama delle idee e tessuto narrativo per la sovrapposizione della parte politica (Squarcia),[9] una presenza insistita di toni populisti (Barilli).[10]

E anche a proposito dell'impegno sociale e politico dello scrittore, il giudizio della critica è spesso abbastanza severo, evidenziando ad esempio l'oscillazione fra un atteggiamento prevalentemente descrittivo, e quindi in ultima analisi passivo, nei confronti della realtà e un atteggiamento che invece è sostanzialmente di evasione (Ferretti),[11] l'incertezza di prospettiva rispetto al rapporto individuo-società, individuo-storia e la presenza di un'inclinazione fondamentalmente elegiaca (Squarcia),[12] la continuità della presenza dell'"uomo ermetico" e quindi la mancata integrazione fra l'io dello scrittore e la realtà sociale (Manacorda),[13] il rischio di un progressivo distacco dalla vita reale e della consequente rinuncia a interpretarla attraverso un'indagine più approfondita (Battaglia).[14]

Sono invece dell'opinione che, all'interno della produzione letteraria di Calvino, per il tipo di problematica che presentano, questi racconti meritino senz'altro una considerazione più autonoma e oggettiva e vadano visti sia in rapporto all'epoca in cui sono nati e di cui sono espressione, sia valutati e verificati in merito a un loro possibile significato di attualità anche rispetto all'oggi.[15] E credo debbano anche essere tenute presenti la ripetuta affermazione da parte dell'autore di una continuità tematica e ideale rinvenibile all'interno della propria opera, nonchè la sua esplicita dichiarazione di seguire contemporaneamente nel proprio lavoro binari divergenti.[16] Il fatto poi che questa parte dei racconti sia stata ripubblicata con aggiunte e integrazioni a distanza di anni dalla prima edizione, mi pare peraltro testimoniare che l'autore vi

annetteva, all'epoca, un interesse ancor vivo e attuale e vi attribuiva quindi un valore non contingente e limitato a un periodo storico particolare.

Mi sono dunque proposta una lettura tematica di questa parte dell'opera di Calvino in riferimento ai nodi problematici essenziali più sopra accennati. Pertanto, attenendomi a un punto di vista strettamente contenutistico, non ho preso in considerazione altri aspetti che pure sono essenziali alla comprensione della visione del mondo dell'autore, aspetti quali le modalità della rappresentazione in generale e, più in particolare, la funzione dell'ironia, dell'umorismo, del paradosso, della deformazione grottesca o espressionistica della realtà, o il rapporto fra elementi realistici e fantastici su cui tanto si è intrattenuta la critica.[17]

Mi sono proposta inoltre di andare a verificare che tipo di rapporto esiste fra le dichiarazioni teoriche e programmatiche dell'autore quali sono espresse principalmente nei suoi saggi di poetica intorno al tema del rapporto letteratura-società[18] e l'opera narrativa ad essi contemporanea, partendo dalla considerazione che in Calvino le figure dell'intellettuale, del critico e dello scrittore sono strettamente intrecciate, e di vedere quindi anche alla luce dei saggi quale tipo di lettura è possibile per questi racconti. Più precisamente, mi pareva importante cercare di capire che posto occupa l'individuo nella rappresentazione che l'autore dà della realtà storico-sociale del suo tempo e del rapporto uomo-natura-società, se c'è spazio per uno sviluppo positivo, per una trasformazione

di questa realtà attraverso la ricerca di nuove prospettive e nuovi valori.

Anticipando in parte le conclusioni, ho cercato di evidenziare come certe considerazioni pessimistiche sulla possibilità per l'uomo di intervenire a indirizzare il corso delle cose, consapevolezza che l'autore raggiunge più tardi di fronte alla sempre crescente evidenza della complessità e contraddittorietà della realtà,[19] fossero di fatto già presenti nell'opera narrativa degli anni '50, e questo nonostante le contemporanee dichiarazioni di fiducia nell'"ottimismo della volontà".[20] Credo pertanto che la figura di intellettuale impegnato che viene fuori dai saggi critici di quel periodo vada un pò ridimensionata non solo alla luce degli sviluppi successivi, ma già alla luce di questi racconti, ridimensionata nella direzione di un impegno meno ottimistico, ambizioso e militante e invece più umile, più limitato e più problematico, riconducibile piuttosto a un atteggiamento di non rassegnazione, di ricerca continua, di volontà di stare comunque e fino in fondo dentro la storia del proprio tempo.

Nel primo capitolo ho cercato di inquadrare storicamente questi racconti di Calvino nel contesto generale degli anni '50 in Italia, quindi di collocare la sua attività di scrittore - alla luce della sua formazione culturale, letteraria e politica, ed essenzialmente sulla base di testimonianze fornite dall'autore stesso - all'interno della crisi del neorealismo. In seguito ho esaminato le sue prese di posizione teoriche - quali risultano principalmente dai saggi critici - sul rapporto letteratura - società, cercando di evidenziare in particolare quelle problematiche che più ineriscono

al tipo di analisi tematica che ho scelto. Da ultimo ho preso in esame il punto di vista dell'autore su questi racconti specificamente, mettendo in evidenza, in termini generali, quelle che mi sembrano essere le linee di fondo di questa narrativa. Nel secondo, terzo, quarto capitolo ho sviluppato l'analisi tematica, rispettivamente, di Marcovaldo, Gli amori difficili, La vita difficile. Quindi ho cercato di trarre le conclusioni generali di tutto il discorso alla luce delle premesse da cui sono partita e dell'analisi particolareggiata dei singoli testi.

NOTE

[1]Le opere e le edizioni cui si fa riferimento nel testo sono, nell'ordine: Italo Calvino, I racconti (Torino: Einaudi, 1958); Marcovaldo ovvero le stagioni in città (Torino: Einaudi, 1963; 1966, edizione scolastica); Gli amori difficili (Torino: Einaudi, 1970); La nuvola di smog e La formica argentina (Torino: Einaudi, 1965); La speculazione edilizia (Torino: Einaudi, 1963). Ho escluso pertanto da questa analisi quei racconti che non sono stati ripubblicati dopo l'edizione del '58 e insieme quelli che hanno per oggetto problematiche anteriori agli anni '50, come Le memorie difficili (tre racconti già pubblicati nel '54 con il titolo L'entrata in guerra) e la raccolta di racconti già pubblicata nel '49 sotto il titolo Ultimo venne il corvo, che si riferiscono a vicende autobiografiche dell'epoca d'inizio della seconda guerra mondiale, la prima raccolta, e al periodo della Resistenza, la seconda.

[2]Se è vero che anche La giornata di uno scrutatore (1963) rientra per molti aspetti in questo quadro, presentandosi anzi come l'opera forse più realistica, più riflessiva e più politicamente impegnata di Calvino e collocandosi anche, sul piano tematico, sullo sfondo degli anni '50, questo racconto non compare tuttavia all'interno di questa analisi in quanto non fa parte originariamente della raccolta I racconti, ma appartiene invece, per stesura e pubblicazione, a un periodo successivo.

[3]Fra le eccezioni più significative alla tendenza prevalente, vedi Carlo Salinari, "Calvino tra fiaba e realtà", in Preludio e fine del neorealismo in Italia (Napoli: Morano, 1967), pp. 337-45.

[4]Fra gli autori che più recentemente si sono interessati al complesso dell'opera di Calvino e presentano una valutazione più positiva del Calvino "fantastico", vedi: Giuliano Manacorda, "Italo Calvino", in Vent'anni di pazienza: Saggi sulla letteratura italiana contemporanea (Firenze: La nuova Italia, 1972), pp. 75-85; Giovanni Falaschi, "Italo Calvino". Belfagor, 5, sett. 1972, pp. 530-55; Sergio Pautasso, "Italo Calvino", in Letteratura italiana: I contemporanei (Milano: Marzorati, 1974), vol. VI, pp. 1471-1507; Teresa De Lauretis, "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?", PMLA (May 1975), 414-25; Jo Ann Cannon, Italo Calvino: Writer and Critic (Ravenna: Longo, 1981).

[5]Carlo Salinari, "Calvino tra fiaba e realtà", in Preludio e fine del realismo in Italia (Napoli: Morano, 1967), pp. 337-45.

[6]Giorgio Barberi Squarotti, La narrativa italiana del dopoguerra (Bologna: Cappelli, 1965), p. 160, e Poesia e narrativa del secondo Novecento (Milano: Mursia, 1961), p. 233.

[7] Giuliano Manacorda, Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-65) (Roma: Editori Riuniti, 1967), p. 251.

[8] Paolo Milano, "Il vecchio e il nuovo Calvino", in Il lettore di professione (Milano: Feltrinelli, 1960), p. 59.

[9] Francesco Squarcia, "Italo Calvino", Paragone, 118, ott. 1959, p. 62.

[10] Renato Barilli, "I racconti di Calvino", Il Mulino, 90, agosto 1959, p. 166.

[11] Giancarlo Ferretti, "Calvino: l'intelligenza del negativo", in La letteratura del rifiuto (Milano: Mursia, 1968), pp. 167-76.

[12] Francesco Squarcia, op.cit., p. 62.

[13] Giuliano Manacorda, Vent'anni di pazienza, p. 80. Una posizione molto simile a questa di Manacorda è quella di Geno Pampaloni, "La nuova letteratura", in Storia della letteratura italiana (Milano: Garzanti, 1969), vol. IX, Il Novecento, p. 864.

[14] Salvatore Battaglia, "I racconti di Italo Calvino tra realtà e favola", Filologia e letteratura, IV, 1971, p. 525.

[15] L'ipotesi è che queste opere non siano affatto da considerare "datate" in senso riduttivo, essendo la tematica in esse coinvolta storica ed esistenziale insieme,e siano anzi particolarmente attuali oggi, sia pure a trent'anni di distanza, proprio perchè rispecchiano quella problematica della crisi che segue a un periodo di grossa tensione ideale e politica verso il cambiamento sociale e culturale.

[16] Italo Calvino, "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi," in Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società (Torino: Einaudi, 1980), p. 56. Vedi anche la sua Prefazione a Gli amori difficili (Torino: Einaudi, 1970), p. x. Il suo muoversi contemporaneamente su binari divergenti è del resto confermato dalle date di pubblicazione di questi racconti: La formica argentina è contemporaneo a Il visconte dimezzato (1952), La speculazione edilizia è contemporaneo a Il barone rampante (1957).

[17] Fra i critici che, da angolature diverse e pervenendo, almeno in parte, a risultati diversi, hanno affrontato il problema della rappresentazione e specificamente la funzione dell'ironia e della deformazione della realtà in Calvino, Guido Almansi sottolinea il legame fra umorismo e pessimismo, "Il mondo binario di Italo Calvino", Paragone, 258, agosto 1971, pp. 95-110. Giovanni Falaschi interpreta il grottesco e il favoloso come difesa dall'impressione traumatica prodotta dalla realtà, op. cit., pp. 530-55. Giuliano Manacorda vede il rischio che la favola e l'ironia diventino una modalità di difesa dalla realtà, "Italo Calvino", in op.cit., pp. 75-85.

Francesco Squarcia intende l'ironia come difesa da un'inclinazione elegiaca, op. cit., pp. 62-66. Elèmire Zolla interpreta l'ironia come evasione dalla realtà, espressione dell'incapacità di assumersi la responsabilità di prendere posizione di fronte ad essa, n.t., Tempo presente, dic. 1958, n.p.

[18] Italo Calvino, Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società (Torino: Einaudi, 1980).

[19] Nella Prefazione alla raccolta di saggi Una pietra sopra, l'autore infatti afferma: "l'immedesimazione in questa parte viene meno a poco a poco col dissolversi della pretesa d'interpretare e guidare il processo storico. Non per questo si scoraggia l'applicazione a cercar di comprendere e indicare e comporre, ma prende via via più rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio: il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica." (p. xiii).

[20] Il riferimento è alla massima che Gramsci prende da Romain Rolland per poi trasformarla in "una parola d'ordine rivoluzionaria", citata da Calvino nel saggio "Il midollo del leone", in Una pietra sopra, p. 15.

CAPITOLO 1

Volendo collocare questi racconti di Calvino nel contesto storico in cui nascono, ci si deve rifare al clima dell'immediato dopoguerra e in particolare al contrasto fra le istanze di rinnovamento democratico presenti nel movimento antifascista, la coscienza della necessità di profonde trasformazioni sociali a favore delle classi popolari che portassero a un nuovo protagonismo delle masse,[1] da una parte, e la delusione che invece seguì a questo periodo di grossa tensione morale e politica per la mancanza di un impatto durevole della Resistenza sulla società italiana, l'involuzione moderata e l'esclusione delle classi popolari dalla partecipazione al governo del paese, dall'altra.

Sullo sfondo di una situazione internazionale caratterizzata dallo sviluppo aggressivo della politica delle grandi potenze e dal clima di guerra fredda fra i due blocchi, il primo dopoguerra italiano vede l'insediarsi stabilmente al potere della Democrazia Cristiana come partito di maggioranza e, collateralmente, l'affermarsi della pesante influenza conservatrice della Chiesa cattolica sulle coscienze.[2] E all'interno di questo quadro di sostanziale restaurazione borghese che caratterizza l'Italia degli anni '50, un tipo di sviluppo che vede la forte ripresa economica e il rapido processo di industrializzazione che porteranno in breve al "miracolo" italiano e a un cambiamento radicale dei connotati socio-economico-culturali del paese, processo pagato peraltro con gravi squilibri sociali fra nord e sud e fra città e campagna, con un elevato tasso di disoccupazione, un fenomeno emigratorio di proporzioni massicce, un clima di repressione nelle fabbriche e in generale un attacco alle condizioni di vita e di lavoro

di grandi masse della popolazione.

E' su questo sfondo che si collocano ad esempio il disordinato sviluppo industriale e urbano, la distruzione dell'ambiente naturale e l'inurbamento dei ceti contadini che ritroviamo nelle storie di Marcovaldo, il fenomeno della disoccupazione e dell'immigrazione e la condizione di povertà degli strati proletari ne La formica argentina, il combiamento del tessuto socio-economico e dei rapporti fra le classi e i ceti sociali ne La speculazione edilizia, e di nuovo - ma questa volta in chiave molto più pessimistica anche perchè vi si aggiunge l'accenno a un'oscura minaccia atomica - la distruzione dell'equilibrio ecologico attraverso l'inquinamento dell'ambiente, contestuale a uno sviluppo industriale abnorme, ne La nuvola di smog; infine i brevi rapidi scorci sulla condizione operaia, lo sviluppo urbano e la questione meridionale, nonchè le numerose notazioni di costume riferite al ceto medio borghese, ne Gli amori difficili.[3]

E di nuovo al periodo immediatamente successivo alla Resistenza dobbiamo risalire per inquadrare storicamente il percorso letterario dell'autore, e ancora più indietro, al clima letterario dell'inizio degli anni '40, per analizzare il retroterra culturale e politico. Nel saggio "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi" (1959)[4] Calvino indica in Verga (riscoperto attraverso la letteratura americana), in Pavese e in Vittorini, nella letteratura americana e nella lezione di morale stoica ereditata dell'ermetismo, i propri punti di riferimento. L'ideale suo e degli scrittori della sua generazione era stato quello di "una letteratura saldata con la civiltà produttiva" (p. 49), capace cioè di dare una risposta ai problemi posti dalla realtà del loro tempo. E se sul piano politico l'America aveva rappresentato negli ultimi anni del fascismo "una gigantesca allegoria" del mondo

contemporaneo (p. 48), di tutti quei problemi di cui in Italia non si poteva allora parlare, sul piano culturale la letteratura americana, conosciuta attraverso l'attività critica e di traduzione di Pavese e di Vittorini, rappresentava un esempio concreto di letteratura "legata al fare degli uomini" (p. 48) e le opere di Pavese e di Vittorini due esempi concreti di letteratura capace di investire la realtà di una "tensione mitica" (p. 50).[5]

Che cosa poi abbia rappresentato nella cultura e nella letteratura italiana dei primi anni del dopoguerra il neorealismo - nel cui clima Calvino individua il proprio punto di partenza - lo si legge chiaramente nella Prefazione, scritta nel '64 per la seconda edizione del romanzo, a _Il sentiero dei nidi di ragno_: un fatto collettivo, che esprimeva il senso di un'esperienza profondamente condivisa, una forte tensione morale e ideale verso il cambiamento e la fiducia nella possibilità di ricominciare tutto da capo, e insieme la scoperta di una realtà sociale molteplice che aspirava ad essere riconosciuta e acquisita come patrimonio comune.[6] Sul piano letterario era quindi l'aspirazione a un'epica nuova, popolare, come quella degli americani degli anni '30; e rispetto a questa aspirazione la Resistenza - che aveva visto la partecipazione diretta delle classi popolari alla lotta contro il fascismo - diventava un elemento di forte accelerazione e poteva costituire lo sfondo di questa rappresentazione.[7]

Ma già gli inizi degli anni '50, il cambiamento di clima storico generale e il mutamento del quadro della realtà italiana, l'istituzionalizzazione della vita politica e sociale in un grigiore che lascia ben poco spazio a prospettive di rinnovamento, vedono l'esaurirsi dello spirito originario, di quella spinta epica che era legata alla letteratura della

Resistenza, in cui consistevano essenzialmente le potenzialità insite nel neorealismo. Tanto più che, fin dagli inizi, precisi limiti ed equivoci avevano accompagnato il neorealismo come fenomeno letterario, contraddizioni derivanti dall'assenza, per lo più, di un'autonoma ricerca letteraria, dall'accontentarsi di sostituire certi contenuti ad altri contenuti, di effettuare uno spostamento del fuoco dal soggetto alla realtà, ma una realtà rappresentata in modo cronachistico e documentario e quindi con una sostanziale incapacità di raggiungere una comprensione razionale di essa.[8]

Di contro, è unanimemente riconosciuto dalla critica che il Calvino neorealista del suo primo romanzo Il sentiero dei nidi di ragno e dei successivi racconti della raccolta Ultimo venne il corvo, che pure hanno per sfondo la guerra partigiana, si differenzia nettamente dallo stile documentario che caratterizza i lavori di altri autori dello stesso periodo.[9] Mentre afferma con forza il legame molto stretto fra letteratura e storia, in particolare tra letteratura e Resistenza, con tutto quello che la Resistenza aveva rappresentato per la sua generazione di carica vitale e di tensione etico-politica, con la presenza dell'elemento fiabesco e la soluzione di mettere al centro del romanzo un ragazzo e di rappresentare le vicende di scorcio, attraverso il distanziamento e la deformazione "espressionistica", Calvino prende le distanze contemporaneamente dai detrattori e dagli agiografi della Resistenza,[10] e ne dà una rappresentazione innovativa attraverso un processo inventivo la cui portata va ben al di là del semplice rispecchiamento di un frammento di realtà.

Su questa linea, nel corso degli anni '50, di fronte alla crisi del neorealismo, Calvino - che non vuole rinunciare a quella "carica epica e avventurosa", a quella "energia fisica e morale"[11] che l'aveva sostenuto nei primi anni del dopoguerra - percorre contemporaneamente due strade, a volte mescolando e intrecciando, all'interno dello stesso lavoro, elementi caratteristici dell'uno e dell'altra: quella realistica e "impegnata", che mette direttamente al centro la realtà quotidiana, problematiche sociali e politiche,[12] da una parte, e la via che lui stesso chiama della "trasfigurazione fantastica" dall'altra, quella che inizia nel '52 con Il visconte dimezzato.[13] In particolare dopo il fallimento di un tentativo di romanzo operaio mai pubblicato in volume - I giovani del Po - Calvino avverte infatti che le storie realistiche gli vengono ormai troppo grigie e tristi, perchè si sente incapace, ora che la realtà della vita contemporanea non offre più immagini piene di quell'energia che gli piace di esprimere, di immettere nei suoi racconti realistici quella carica vitale e immaginativa nella quale solo riconosce la propria autenticità di scrittore. Di qui l'esigenza di alternare storie realistiche e storie fantastiche,[14] che potrebbe significare appunto da una parte la volontà di mantenere il contatto con la realtà come rifiuto dell'evasione e quindi affermazione di impegno dello scrittore, dall'altra parte il bisogno di non rinunciare tuttavia a quella carica di "ottimismo della volontà" che ormai soltanto in immagini fantastiche è possibile trovare.

Ed è significativo il fatto che - se anche nella Prefazione a I nostri antenati (1960) Calvino presenta questa sua prima opera fantastica come scritta "per un passatempo privato",[15] quasi come dire da non prendere

troppo sul serio, tuttavia ne precisa poi il significato di rappresentazione allegorica della condizione dell'uomo contemporaneo, mostrando come la modalità della rappresentazione fantastica non sia affatto per lui un'evasione dalla realtà, ma solo una presa di distanza dalla attualità più immediata che se mai rende più efficace l'insegnamento morale. Quindi affermazione di continuità fra Il sentiero dei nidi di ragno e Il visconte dimezzato rispetto allo spirito che anima queste due opere e continuità ideale rispetto allo spirito della letteratura dei primi anni del dopoguerra:

> Ed ecco che scrivendo una storia completamente fantastica, mi trovavo senz'accorgermene a esprimere non solo la sofferenza di quel particolare momento ma anche la spinta ad uscirne; cioè non accettavo passivamente la realtà negativa ma riuscivo a riimmettervi il movimento, la spacconeria, la crudezza, l'economia di stile, l'ottimismo spietato che erano stati della letteratura della Resistenza.[16]

E più avanti, nel 1957, nello stesso anno in cui scrive La speculazione edilizia, proponendo nel personaggio di Cosimo, il protagonista de Il barone rampante, un'allegoria dell'impegno politico dell'intellettuale, Calvino affermerà il valore appunto del distanziamento come condizione necessaria per capire razionalmente la realtà e potervi quindi intervenire.

E' importante dunque sottolineare - con i critici più sopra citati - come Calvino - a differenza di tanti scrittori neorealisti che, incapaci di trovare nella nuova realtà non più così esaltante degli anni '50 nuovi motivi di impegno ideale e politico e di continuare a riconoscersi nei valori che avevano animato la Resistenza e il primo periodo post-resistenziale, hanno ripiegato su posizioni intimistiche e sostanzialmente

disimpegnate, - neppure nelle sue storie più apertamente fantastiche cerca un'evasione dalla realtà, ma resta sostanzialmente fedele a quella tensione che l'aveva sostenuto nelle sue prime opere grazie a una capacità inventiva che gli consente di creare nuove immagini del mondo anche quando sembra che la realtà del suo tempo non gliene offra più di adeguate.[17]

E mentre in tutto il corso degli anni '50 nella narrativa Calvino continua a oscillare fra il modo fantastico della trilogia e il realismo sociale dei lavori più direttamente impegnati, nei saggi critici egli tenta contemporaneamente di definire da un punto di vista teorico la relazione tra letteratura e realtà socio-politica. E se la strada della trasfigurazione fantastica è quella che riuscirà alla lunga vincente - vista alla luce di tutto l'arco della sua opera - è pur vero tuttavia che nel '63, con La giornata di uno scrutatore, abbiamo ancora un ritorno realistico a sottolineare l'interdipendenza delle due modalità, il suo muoversi contemporaneamente su binari divergenti, e che nel corso degli anni '60 (precisamente dal '63 al '70) una parte dei racconti - che appartengono appunto al periodo realistico - viene ripubblicata e riattualizzata con intergrazioni e aggiunte ai testi originari. Il che mi pare senza dubbio significare che - come accennavo già nell'introduzione - questa componente realistica rappresenta dunque una parte integrante del suo percorso culturale e letterario di scrittore, al di fuori della quale si avrebbe solo una lettura parziale e, appunto, "dimezzata" di un'opera che va invece considerata nel suo complesso.

Se accettiamo di condividere l'affermazione di Jo Ann Cannon,[18] secondo cui Calvino è un autore rappresentativo della tendenza della

letteratura contemporanea a riflettere sulla propria natura, al punto che in lui scrittore e critico vengono per certi aspetti a coincidere, allora la sua personalità, così come la sua opera, vanno considerate da un punto di vista unitario e quindi anche i testi di narrativa vanno letti anche alla luce delle loro interrelazioni con le riflessioni teoriche dell'autore, siano esse dichiarazioni d'intenti o bilanci critici sulla propria opera. Uno dei saggi più significativi di Calvino per il suo valore programmatico è - anche agli occhi della critica - "Il midollo del leone" (1955), quello che apre la raccolta Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società, curata dall'autore stesso e pubblicata nel 1980. La data - 1955 - ci dice che l'autore all'epoca aveva già pubblicato La formica argentina, alcuni dei racconti de Gli amori difficili e parte delle storie di Marcovaldo. Lo scritto precede quindi di due anni soltanto La speculazione edilizia e di tre La nuvola di smog.

Tema principale di questo saggio è il rapporto letteratura-storia, scrittore-società. Il discorso che Calvino sviluppa prende le mosse dall'affermazione, certamente ambiziosa - come lui stesso riconoscerà molti anni dopo[19] - e anche un pò missionaria, che la letteratura ha la possibilità e insieme la funzione, al servizio della storia, di formare l'uomo nuovo fornendogli gli strumenti che gli sono necessari per affrontare i problemi del proprio tempo. Nel caso della narrativa italiana contemporanea, però, si deve costatare l'assenza di un incontro vero fra il soggetto e la realtà: da una parte l'enfasi è sull'individuo, su un io che sembra sottrarsi al rapporto col mondo (in ultima analisi, il

modello dell'"uomo ermetico"), dall'altra, particolarmente negli scrittori dell'ultima generazione, l'enfasi è sulla realtà oggettiva, ma a prescindere da un io che pensa, prende posizione, interpreta e giudica. In particolare la letteratura italiana contemporanea sembra testimoniare la sconfitta della figura tradizionale dell'intellettuale, la sua incapacità o rinuncia a svolgere una parte attiva nella società d'oggi. Quello che sta a cuore a Calvino è insomma una ripresa di protagonismo del soggetto, che significa insieme una ripresa di ruolo dell'io dello scrittore e della funzione dell'intellettuale come parte viva e integrante della società, vale a dire un atteggiamento che rifiuti la resa di fronte alla realtà così come è in nome di una rinnovata fiducia nella possibilità dell'uomo di padroneggiare il corso delle cose.[20]

Se questo è il tipo d'uomo che Calvino auspica nella situazione storica attuale, lo scrittore dovrà essere radicato nella realtà del suo tempo, impegnato politicamente, e la sua sarà una funzione educativa al servizio delle nuove classi dirigenti, di chi è impegnato a progettare il cambiamento e opera concretamente in quella direzione. E' vero che dall'analisi del mondo contemporaneo emerge un quadro di involuzione che sembra lasciare spazio a poche speranze, ma anche la letteratura che esprime "l'acuta intelligenza del negativo che ci circonda" (p. 15) è necessaria alla progettazione in positivo del futuro: la condizione è però che si abbia un recupero dell'individuo come intelligenza e come volontà. In questo senso, il modello di romanzo è per Calvino il romanzo d'azione, sull'esempio dei classici del razionalismo settecentesco:

> ciò che ci interessa sopra ogni altra cosa sono le prove che l'uomo attraversa e il modo in cui egli le supera.

> Lo stampo delle favole più remote . . . resta lo schema insostituibile di tutte le storie umane, resta il disegno dei grandi romanzi esemplari in cui una personalità morale si realizza muovendosi in una natura o in una società spietate. (p. 15)

Sempre nell'ambito della problematica del rapporto letteratura-realtà, in un saggio posteriore, "La sfida al labirinto" (1962), Calvino giunge a individuare nella forma appunto del labirinto una delle immagini letterarie più diffuse della molteplicità e complessità del mondo in cui viviamo.[21] E di fronte a questa realtà labirintica secondo Calvino ci sono due possibili modalità di atteggiarsi per la letteratura: da una parte il riconoscimento della complessità del reale e la conseguente ricerca di orientarcisi per non esserne dominati, dall'altra l'accettazione del labirinto senza vie d'uscita come modo di essere dell'uomo nel mondo.

> Quel che la letteratura può fare è definire l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita, anche se questa via d'uscita non sarà altro che il passaggio da un labirinto all'altro. E' la <u>sfida al labirinto</u> che vogliamo salvare, è una letteratura della <u>sfida al labirinto</u> che vogliamo enucleare e distinguere dalla letteratura della <u>resa al labirinto</u>. (p. 96)

All'interno delle linee generali tracciate in questi saggi dobbiamo però fare riferimento ad altri testi per avere indicazioni circa il punto di vista dell'autore sulla propria narrativa specificamente. A questo proposito va anche tenuto presente che una costante preoccupazione dell'autore - documentata peraltro dalle sue Prefazioni - sembra essere quella di spiegare la genesi delle proprie opere e di inquadrarne le problematiche suggerendo le chiavi di lettura. Intento, questo, che mi pare di natura sostanzialmente didascalica, come del resto sembra indicare

anche la sottolineatura da parte dell'autore di un impegno che si traduce concretamente in precise scelte sul piano narrativo.

Nella Prefazione all'edizione scolastica di Marcovaldo, l'autore da un lato definisce questi racconti come un esperimento, come favole, divagazioni in margine al neorealismo o alla nuova letteratura sociologica degli anni '60, e ne evidenzia la tonalità comica o ironica sembrando in tal modo sminuirne la portata e il significato sul piano realistico, dall'altro lato però ne sottolinea invece il carattere di attualità, di rispecchiamento di una realtà difficile, problematica e contraddittoria, e la tonalità malinconica di fondo, in tal modo mostrando di aver voluto fare un'opera a suo modo impegnata, radicata in una precisa realtà sociale che è appunto oggetto di rappresentazione e insieme di denuncia. E nella figura del protagonista, Marcovaldo, l'autore dichiara di aver voluto rappresentare emblematicamente un certo tipo di atteggiamento nei confronti della realtà, quello della non rassegnazione, in questo senso sottolineando la positività, almeno parziale, di questo personaggio.

Alla radice della problematica de Gli amori difficili sta invece la difficoltà di comunicazione nei rapporti interpersonali. Anzi, secondo l'autore, nell'impossibilità di un incontro reale all'interno della coppia, sta l'essenza stessa del rapporto amoroso.[22] Quindi una lettura della realtà dei rapporti umani improntata indubbiamente a pessimismo, anche se va rilevato però che questo pessimismo viene ad assumere una coloritura particolare alla luce dell'ironia e dello humour che pervadono questi racconti. Inoltre, rispetto al punto di vista dell'autore, è importante sottolineare la costruzione, la struttura caratteristica di queste "avven-

ture", che evidenzia un interesse per il "disegno geometrico", il "gioco combinatorio",[23] con la possibilità che questo offre di scoprire nuove prospettive e nuovi significati; elementi, questi, che tutti insieme concorrono di fatto ad esprimere la presa di distanza del narratore dalla materia che è oggetto di rappresentazione.

Infine, a proposito di due dei racconti de La vita difficile - La formica argentina e La nuvola di smog - Calvino dichiara trattarsi di "meditazioni sul 'male di vivere' e sull'atteggiamento da prendere per fronteggiarlo, sia esso una calamità naturale o una conseguenza della civiltà".[24] Di entrambi i racconti l'autore definisce lo spazio reale in cui le vicende hanno luogo e, per quanto riguarda in particolare La nuvola di smog, lo inquadra all'interno di quella "sorta di ricognizione sociologica che molti scrittori italiani compivano in quegli anni di passaggio a una nuova fase di sviluppo economico del paese" (p. xi), in tal modo mostrando un chiaro intento di oggettività nella rappresentazione. Sempre agli occhi dell'autore, comune ai due protagonisti de La formica argentina e La nuvola di smog è "il rifiuto di ogni illusoria evasione e di ogni trasposizione ideale." (p. xi)

E riprendendo pochi anni dopo questo stesso tema, nell'intervista concessa a Ferdinando Camon nel 1973, a proposito de Le città invisibili - all'epoca l'ultimo libro da lui pubblicato - Calvino afferma la continuità del discorso che vien fuori da quest'ultimo libro rispetto a quello da lui iniziato vent'anni prima "magari più in presa diretta sulla vita di tutti i giorni."[25] Ne La formica argentina e ne La nuvola di smog la rappresentazione, rispettivamente, della natura e della città è ugualmente pessimistica, però in entrambi i racconti la chiusa avviene

attraverso una contrapposizione di immagini che costituisce una nota non disperata, anche se non consolante.[26]

Mettendo insieme questi pochi cenni e cercando di raccogliere le fila di un discorso che presenta poi sfaccettature e sviluppi diversi nei vari racconti, mi pare che vada definitivamente messo al centro di questa parte almeno della narrativa di Calvino il tema della "difficoltà", tema del resto ripetutamente da lui sottolineato nei titoli dei quattro libri che compongono _I racconti_ - _Gli idilli difficili_, _Le memorie difficili_, _Gli amori difficili_, _La vita difficile_ - a livelli di sempre maggior complessità delle problematiche coinvolte. Per usare le parole della presentazione editoriale, peraltro sicuramente ispirata dall'autore, "la difficoltà a comunicare tra esseri umani, ad andare d'accordo con la natura, con la società e con se stessi."[27] Quindi, sul piano esistenziale, il rapporto con il mondo visto come sostanzialmente caratterizzato da elementi problematici, di tensione e di conflitto, da cui, come sottolinea Battaglia:

> Un sentimento del vivere che risulta allo scrittore precario e difficoltoso, e soprattutto segnato da una incapacità a comunicare e a corrispondere con gli altri, e specialmente a stabilire una prospettiva di valori autentici e costanti; cioè una vita e una realtà frammentarie, contraddittorie, che sfuggono alla coscienza dell'uomo o la deludono e ingannano continuamente.[28]

Di qui il tema della frustrazione e dei desideri insoddisfatti, che esprime per lo più il momento "passivo" di questo tipo di esperienza della realtà. Mentre da un altro punto di vista, sul piano della struttura del rapporto soggetto-realtà, il tema centrale - sviluppato con taglio diverso nei singoli racconti - è invece sempre, come nelle favole, quello della

lotta dell'uomo contro un ambiente che lo sfida - una natura o una società ostile - e il problema è come superare queste prove cui il protagonista si trova ad essere sottoposto; in altri termini, qual è l'atteggiamento giusto da assumere. Da cui la necessità di pervenire a una comprensione razionale della realtà in tutta la sua complessità per potercisi orientare e per potervi intervenire, e quindi tutta la problematica della conoscenza che rappresenta invece appunto un momento "attivo" nel rapporto del soggetto con la realtà. E quindi, come ideale cui tendere, l'aspirazione al superamento della disarmonia, della tensione fra individuo, storia e natura, inteso come ricerca nella realtà di una risposta ai propri desideri, aspirazioni, modelli ideali. Obiettivo, questo, che si può perseguire sia cercando di modificare la realtà per renderla più rispondente ai propri bisogni, sia - ed è quello che si verifica molto più facilmente - sul piano della fantasia attraverso la proiezione all'esterno dei propri vissuti e aspettative.

Quanto all'atteggiamento di fondo dell'autore nei confronti della realtà che rappresenta, già si è accennato, soprattutto a proposito di Marcovaldo e de Gli amori difficili, a un suo distacco, a una presa di distanza dall'oggetto della narrazione e a una tendenza alla deformazione della realtà in particolare attraverso l'ironia e il paradosso. Mi pare siano inoltre da sottolineare la lucidità dell'analisi e l'approccio di tipo razionalistico che si manifestano anche attraverso l'uso di un linguaggio estremamente preciso e oggettivo.[29] E credo che in questa non adesione fino in fondo, in questa assenza di coinvolgimento

emotivo da parte del narratore siano da individuare alcune possibili componenti di un modello di "letteratura della coscienza".

N O T E

[1]A proposito della partecipazione popolare alla lotta antifascista, va ricordato che Pin, il ragazzo protagonista de Il sentiero dei nidi di ragno (1947), proviene da un ambiente sotto-proletario e in generale, dal punto di vista della collocazione sociale, sono di estrazione proletaria tutti i componenti del distaccamento partigiano rappresentato nel romanzo.

[2]La giornata di uno scrutatore (1963) rappresenta appunto questa situazione italiana, dal punto di vista di un intellettuale comunista, all'epoca della legge-truffa in occasione delle elezioni politiche del '53.

[3]Mi riferisco in particolare a "L'avventura di due sposi", "L'avventura di un miope" e "L'avventura di un poeta", rispettivamente, e infine, per quanto riguarda le notazioni di costume, a "L'avventura di una bagnante", "L'avventura di una moglie", "L'avventura di un fotografo", e "L'avventura di uno sciatore".

[4]Italo Calvino, "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi", in Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società (Torino: Einaudi, 1980), pp. 46-57.

[5]Da Vittorini, in particolare, veniva poi a Calvino la lezione circa la funzione non consolatoria della cultura, da cui la necessità per la letteratura di un profondo radicamento nell'attualità, non però in senso documentario, ma di ricerca di immagini significative per una comprensione più profonda della realtà del presente. Vedi Ferdinando Camon, "Italo Calvino", in Il mestiere di scrittore: Conversazioni critiche (Milano: Garzanti, 1973), pp. 189-90).

[6]Italo Calvino, Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno (Torino: Einaudi, 1964), pp. 7-9.

[7]In questa prospettiva, il ruolo che la Resistenza veniva ad assumere significava dunque una rottura rispetto alla tradizione letteraria italiana, segnata da un'impronta di classe. Vedi Giovanni Falaschi, "Italo Calvino," Belfagor, 5, sett. 1972, pp. 530-55).

[8]Rispetto a questa prospettiva sul neorealismo, i principali riferimenti alla critica sono i seguenti: Renato Barilli, "Le tentazioni della letteratura industriale", Il Mulino, 9, 1962; Angelo Guglielmi, "Il nuovo realismo," in Avanguardia e sperimentalismo (Milano: Feltrinelli, 1964), pp. 9-18; Giuliano Manacorda, Storia delle letteratura italiana contemporanea (1940-65), (Roma: Editori Riuniti, 1967); Vent'anni di pazienza. Saggi sulla letteratura italiana contemporanea (Firenze: La nuova Italia, 1972); Geno Pampaloni, "La nuova lettera-

tura italiana", in Storia della letteratura italiana (Milano: Garzanti, 1969), vol. IX, Il Novecento, pp. 861-64; Sergio Pautasso, "Italo Calvino", in Letteratura italiana: I Contemporanei (Milano: Marzorati, 1974), vol. VI, pp. 1471-1507); Carlo Salinari, Preludio e fine del realismo in Italia (Napoli: Morano, 1967); Enzo Siciliano, "Schema per il neorealismo sguito da una postilla su Italo Calvino", in Prima della poesia (Firenze: Vallecchi, 1965), pp. 39-46.

[9] A proposito di questa valutazione, richiamo alcuni dei critici già citati nella nota precedente: in particolare, Guglielmi, Manacorda in Storia della letteratura italiana contemporanea, Pampaloni, Pautasso, Salinari e Siciliano.

[10] Vedi Italo Calvino, Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno, pp. 10-15. Mi pare importante sottolineare il fatto che l'autore definisce qui questo romanzo da lui scritto diciassette anni prima "un esempio di letteratura impegnata nel senso più ricco e pieno della parola" (p. 13) e precisa quello che secondo lui si deve intendere per "impegno": non "una letteratura che serve da illustrazione a una tesi già definita a priori, indipendentemente dall'espressione poetica", ma qualcosa che "può saltar fuori a tutti i livelli; qui vuole innanzitutto essere immagini e parola, scatto, piglio, stile, sprezzatura, sfida." (p. 13)

[11] Italo Calvino, "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi", in Una pietra sopra, p. 56.

[12] Particolarmente rappresentativi di questa linea realistica e "impegnata" sono i tre racconti de La vita difficile (1952-58).

[13] L'espressione "trasfigurazione fantastica" viene usata dell'autore nel saggio "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi" (p. 55) per indicare la corrente letteraria in cui meglio si riconosce. Nel corso di questo scritto viene individuando tre linee principali presenti nel romanzo italiano contemporaneo come proseguimento della spinta epica che era originariamente della letteratura della Resistenza: 1) il ripiegamento dell'epica nell'elegia, 2) l'immissione del linguaggio popolare parlato nella lingua letteraria, 3) la trasfigurazione fantastica.

[14] Italo Calvino, "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi", p. 56.

[15] Italo Calvino, Prefazione a I nostri antenati (Torino: Einaudi, 1960), p.x.

[16] Calvino, Prefazione a I nostri antenati, p.xi.

[17] Vale la pena di sottolineare a questo proposito il fatto che Calvino nel suo saggio "Tre correnti del romanzo italiano d'oggi" (1959)

presenta l'Ariosto come il poeta a lui più congeniale: quell'"Ariosto che può vedere tutto soltanto attraverso l'ironia e la deformazione fantastica ma che pure mai rende meschine le virtù fondamentali che la cavalleria esprimeva, mai abbassa la nozione di uomo che anima quelle vicende, anche se a lui ormai pare non resti altro che tramutarle in un gioco colorato e danzante." (p. 57); e nello stesso tempo nega che il suo interesse per questo poeta significhi in alcun modo evasione, ma anzi propone quelle che gli vengono dall'Ariosto come lezioni attuali e l'energia che muove i suoi cavalieri come "un'energia volta verso l'avvenire; non verso il passato". (p. 57)

[18] Jo Ann Cannon, Italo Calvino: Writer and Critic, (Ravenna: Longo, 1981).

[19] Italo Calvino: Prefazione a Una pietra sopra, p. vii.

[20] Questo tema del rapporto soggetto-realtà, e della tendenza all'annullamento dell'io in una "resa incondizionata all'oggettività" (p. 41) viene ripreso e approfondito nel saggio posteriore "Il mare dell'oggettività" in Una pietra sopra, pp. 39-45), con l'invito a passare "dalla letteratura dell'oggettività alla letteratura della coscienza":

> La resa all'oggettività, fenomeno storico di questo secondo dopoguerra, nasce in un periodo in cui all'uomo viene meno la fiducia nell'indirizzare il corso delle cose, non perchè sia reduce da una bruciante sconfitta, ma al contrario perchè vede che le cose (la grande politica dei due contrapposti sistemi di forze, lo sviluppo della tecnica e del dominio delle forze naturali) vanno avanti da sole, fanno parte di un insieme così complesso che lo sforzo più eroico può essere applicato solo al cercar di avere un'idea di come è fatto, al comprenderlo, all'accettarlo. (pp. 41-42)

[21] Nel saggio "La sfida al labirinto" del 1962 (in Una pietra sopra) il tema del rapporto letteratura-realtà è ripreso e sviluppato attraverso un'analisi storica di come la letteratura si è posta di fronte al mondo industriale e meccanizzato. L'estetismo ha scelto la via del rifiuto, per contrapporre alla prima rivoluzione industriale "un altro mondo di valori su un altro piano" (p. 84) proponendosi solo di creare immagini che fossero "altre"; ma la letteratura secondo Calvino aveva anche un'altra possibilità di contestazione - questa volta in positivo - quella di riconoscere la realtà della civiltà industriale con l'obiettivo però di "riscattarla dalla disumanità e di inverarne il significato finale di progresso" (p. 86). E' lo stesso tipo di alternativa, secondo Calvino, che nella cultura contemporanea si esprime in una linea "viscerale" e in una linea "razionalista" dell'avanguardia, alternativa che rappresenta, emblematicamente, due modalità di rapportarsi alla realtà in generale:

l'evasione e l'impegno.

[22]Italo Calvino, Nota introduttiva a Gli amori difficili, pp. ix-x.

[23]Calvino, Nota introduttiva, p. x.

[24]Italo Calvino, Nota introduttiva, p. xi. Non ho trovato invece articoli che riportino il punto di vista dell'autore specificamente su La speculazione edilizia: la problematica reale e soggettiva del racconto è però accennata indirettamente in alcuni saggi (principalmente ne "Il midollo del leone", "Il mare dell'oggettività" e "La sfida al labirinto") e inoltre nella Presentazione a Una pietra sopra.

[25]Ferdinando Camon, "Italo Calvino", in Il mestiere di scrittore: Conversazioni critiche (Milano: Garzanti, 1973), p. 196.

[26]Questa chiusa nella Nota introduttiva a Gli amori difficili era stata definita come una specie di "provvisoria catarsi attraverso le immagini" (p. xii).

[27]Paolo Milano, op.cit., p. 259.

[28]Salvatore Battaglia, op.cit., p. 514.

[29]Vanno citati: Renato Barilli, a proposito dell'uso di un linguaggio essenzialmente denotativo, ("I racconti di Calvino", Il Mulino, 90, agosto 1959, pp. 160-66); Mario Boselli, a proposito dell'assenza di dramma, almeno in superficie, ("Italo Calvino: L'immaginazione logica", Nuova Corrente, 78, 1979, p. 146); Cesare Cases, a proposito del distanziamento, ("Calvino e il 'pathos della distanza'", I metodi attuali della critica in Italia, eds. Maria Corti e Cesare Segre, Torino: ERI, 1970, pp. 53-58); Giorgio Barberi Squarotti, a proposito di oggettivismo narrativo e di costruzione razionalistica, (Poesia e narrativa del secondo Novecento, p. 232).

C A P I T O L O 2

M A R C O V A L D O

Il titolo completo di sottotitolo - Marcovaldo ovvero Le stagioni in città - pone immediatamente al centro il rapporto città/natura filtrato attraverso l'esperienza e la coscienza di Marcovaldo: l'impossibile ricerca della natura e di un modo di vivere più umano all'interno della civiltà industriale urbana è infatti il tema dominante di quest'opera. Si tratta di una raccolta di venti storie, tutte con Marcovaldo come protagonista, ordinate secondo il succedersi delle stagioni e costituenti appunto cinque cicli completi. La struttura unitaria dell'opera, oltre che dal protagonista, è data dalla continuità delle problematiche coinvolte.

Richiamando brevemente quanto già accennato nell'introduzione, la pubblicazione delle prime dieci storie di Marcovaldo (composte fra il 1952 e il 1956) è nell'edizione de I racconti del 1958,[1] all'interno della sezione intitolata Gli idilli difficili; nel '63 la raccolta, raddoppiata nel numero di storie, viene ripubblicata come opera e sè stante con il titolo definitivo Marcovaldo ovvero Le stagioni in città,[2] infine nel '66 si ha l'edizione scolastica con Prefazione e note a cura dell'autore stesso. In questa Prefazione si fa un pò la storia dell'opera e se ne suggerisce anche la chiave di lettura: l'autore esperimenta questo tipo di favola moderna, di "divagazione comico-melanconica in margine al 'neo-realismo'" in un'epoca in cui il neorealismo, appunto, è già in fase di riflusso e le dure condizioni di vita della povera gente sono ormai diventate un soggetto usurato in letteratura, pur essendo una realtà

peraltro ancora viva nella società italiana. Le storie successive si situano invece all'epoca del miracolo economico, collocandosi, nelle intenzioni dell'autore, in margine a quella letteratura sociologica di denuncia di "un mondo in cui tutti i valori diventano merci da vendere e comprare, in cui si rischia di perdere il senso della differenza tra le cose e gli esseri umani e tutto viene valutato in termini di produzione e di consumo."[3] Quindi complessità tematica dell'opera che riflette - specchiato nella figura di Marcovaldo - lo sviluppo della società italiana dai primi anni '50 all'epoca del boom, ma in una dimensione di favola, dove il tono prevalente è semiserio e i contrasti, le difficoltà, lo scacco sono rappresentati con lievità e con ironico distacco.[4]

Il personaggio Marcovaldo viene individuato fin dalla prima storia in base alla sua collocazione sociale. Di lui non ci viene mai data una descrizione completa: dai pochi tratti essenziali qua e là accennati e ripresi emerge una figura estremamente stilizzata ma emblematica di una precisa condizione sociale all'interno di un'epoca storica precisa. Marcovaldo è manovale, uomo di fatica alla SBAV, più esattamente magazziniere: otto ore di lavoro giornaliero più gli straordinari; abitazione lontana dal posto di lavoro con conseguenti problemi di trasporti e di orari, tanto che è costretto a portarsi ogni giorno il pranzo "in un pacchetto di carta da giornale" (p. 31);[5] il tipo di lavoro che svolge - come è ovvio - non presenta per lui alcun interesse: monotono e ripetitivo, serve solo a procurargli uno scarso salario; in poche parole un lavoro alienato. Ha un carico familiare pesante (moglie e sei figli) rispetto al quale il salario è insufficiente, anche dal punto di vista della soddisfazione delle

necessità più elementari, da cui l'insistenza, ad esempio, sul tema della fame.[6] La famiglia abita in un seminterrato[7] umido e freddo, consistente di una sola stanza per tutta la famiglia. L'ambiente è malsano e diversi membri della famiglia presentano problemi di salute. Vivono inoltre nella preoccupazione dello sfratto,[8] "tra le liti, i pianti, i debiti che saltano fuori a ogni discorso" (p. 42) e di conseguenza Marcovaldo si trova con un sistema nervoso in cattivo stato. A ulteriore conferma di una situazione di emarginazione, ci viene detto che a Marcovaldo mancano gli strumenti per esprimersi e che la sua rilevanza sociale è dunque pressochè nulla: "quel che pensava lui - primo - era difficile saperlo data la sua scarsa comunicativa, e - secondo - contava così poco che comunque era lo stesso." (p. 113)

La città in cui Marcovaldo vive è una città del nord, astratta e indeterminata (potrebbe essere Torino),[9] anch'essa stilizzata con pochi tratti fortemente evocativi. Immagini, colori, rumori di un ambiente artificiale, di un ritmo di vita che non è più su misura umana: "correre di tram", "riverbero di fanali" (p. 13), "cartelli, semafori, vetrine, insegne luminose, manifesti" (p. 9), durante tutto il giorno "l'anonimo frastuono dei motori", "all'alba l'orchestra delle sveglie nelle case operaie" (p. 55), "grattacieli e sottopassaggi pedonali e autoparcheggi" (p. 113), la "fila di macchine parcheggiate","l'ingorgo ai crocevia", il "flusso della folla sulla porta del grande magazzino", l'"isolotto di gente ferma in attesa del tram" (p. 114); visto dall'alto della collina, il quartiere dove abita appare a Marcovaldo "una landa plumbea, stagnante, ricoperta dalle fitte scaglie dei tetti e dai brandelli di fumo sventolanti

sugli stecchi dei fumaioli" (p. 52). E poi gli autocarri delle imprese edilizie all'epoca del primo boom delle costruzioni, la distruzione del paesaggio, l'illusione folle della gente alla ricerca di un possibile rapporto con la natura,[10] e le insidie nascoste della sofisticazione alimentare, l'inquinamento dell'ambiente ad opera dell'industria, l'estendersi dei meccanismi di controllo da parte del sistema così che la natura non può più essere liberamente fruita.[11] E quindi la logica che governa la società industriale, la sua ideologia: le leggi di mercato, l'irrazionalità e lo spreco nei consumi, la manipolazione delle coscienze e dei sentimenti, la costruzione di individui etero-diretti attraverso la creazione di falsi bisogni.[12]

E all'interno di questa realtà artificiale, solo qualche fugace apparizione della natura: "una volta, un volo di beccacce autunnali apparve nella fetta di cielo di una via . . . Marcovaldo cercò ancora con lo sguardo quelle ali nel cielo, ma erano scomparse." (p. 22); ma più spesso sono immagini di una natura degradata e intristita, come i piccioni cittadini, "un povero piccione, uno di quei grigi colombi cittadini abituati alla folla e al frastuono delle piazze" (p. 24), o sono tracce insignificanti, visibili solo a Marcovaldo, "una foglia che ingiallisse su un ramo, una piuma che si impigliasse ad una tegola, non gli sfuggivano mai: non c'era tafano sul dorso d'un cavallo, pertugio di tarlo in una tavola, buccia di fico spiaccicata sul marciapiede che Marcovaldo non notasse . . ." (p. 9); oppure si tratta di una natura elementare, che sembra ribellarsi e per un momento quasi sconfiggere l'esistenza della città: "una città di cortecce e squame e grumi e

nervature sotto la città di vernice e catrame e vetro e intonaco" (p. 114)

E succede anche che - ironicamente - la natura ritrovata, l'aria buona in cima alla collina, in un capovolgimento di prospettiva, viene ad essere associata alla malattia, mentre la città viene a rappresentare il mondo dei sani e perciò vagheggiata,ad esempio dagli ospiti del sanatorio, come bene perduto e irraggiungibile;[13] oppure la vita in campagna a contatto con la natura si rivela essere nei fatti ben diversa, più dura e faticosa di quella fantasticata e mitizzata da Marcovaldo, e peraltro organizzata secondo la stessa logica di sfruttamento del lavoro che governa la città.[14]

Il vissuto di fondo, esistenziale di Marcovaldo, è di costrizione; in altri termini, la vita in città è per lui come una prigione,[15] il mondo che lo circonda è "grigio e misero" (p. 10), le cose di tutti i giorni gli appaiono "spigolose e ostili" (p. 30). In questo contesto, di Marcovaldo viene evidenziata la dimensione di disadattato all'ambiente in cui vive (p. 9), e questa sua condizione di non integrato viene ripetutamente sottolineata attraverso la messa in rilievo del suo comportamento atipico o della sua attenzione estremamente selettiva:[16] solo le immagini della natura, come, ad esempio, i funghi che lui solo è in grado di scorgere nella striscia di aiola vicino alla fermata del tram, o la pianta in vaso collocata nell'ingresso della ditta,[17] sono vivificanti per lui, e proprio nella misura in cui gli consentono di intravvedere un'altra dimensione di vita al di là del grigiore quotidiano. Attraverso la pianta, ad esempio, che diventa per lui oggetto di un grosso investimento affettivo, "tanto da dominare i suoi pensieri in ogni ora del giorno e della

notte" (p. 91), Marcovaldo riesce per un breve periodo a coltivare una propria personale dimensione di realtà e a vivere un'esperienza così gratificante che "nella sua vita gli pareva di non aver mai avuto tante soddisfazioni come da quella pianta"(p. 96). Il rapporto di Marcovaldo con la realtà in cui si trova inserito, infatti, le sue modalità fondamentali di venire a patti con essa, se passano talora attraverso elementari meccanismi di negazione o di evasione (pp. 14 e 71), poggiano essenzialmente sulla fantasia e sulla progettualità che, per quanto ingenua, astratta e velleitaria,[18] rappresenta tuttavia - secondo quanto l'autore stesso indica nella Prefazione - la dimensione dell'ostinazione, della non-rassegnazione. E questa sua capacità immaginativa, questa libertà interiore gli dà ad esempio la possibilità di un rapporto più libero con la città, al di fuori delle sue regole astratte e dal punto di vista di un contadino assurde; di viverla, trasfigurata dalla fantasia, come una città tutta diversa, più su misura umana.[19] E riesce a coglierví minuti particolari, immagini e prospettive inusitate, che sfuggono a uno sguardo meno curioso e attento del suo. E ancora vediamo Marcovaldo identificarsi con i gatti - come lui "prigionieri di una città inabitabile" (p. 117) e quindi come lui rappresentanti l'esigenza insopprimibile di un ambiente di vita meno artificiale - e con loro condividere spazi e dimensioni insolite e strategie di resistenza (pp. 117-18).[20]

Quando Marcovaldo è "libero" interiormente, tanto incapace di pensare in termini alternativi, pesantemente radicata in un realismo terra terra è invece sua moglie Domitilla, vittima di una condizione di miseria subita con fatalistica rassegnazione. E altrettanto vittime - ma della

logica del sistema che li ha prodotti - appaiono più o meno tutti i diversi personaggi di contorno, tipizzati come simboli della categoria cui appartengono, variamente esemplificanti, nel loro modo di affrontare i problemi, il medesimo atteggiamento "integrato" rispetto all'ambiente in cui sono inseriti. Lo spazzino Amadigi, il vigile notturno Tornaquinci, l'agente Astolfo, il magazziniere-capo Viligelmo e persino il disoccupato Sigismondo, sono tutti rappresentanti acritici di una logica di produttività e di efficienza incapace di attenzione ad altri valori. E anche la coppia di innamorati che Marcovaldo incontra al giardino pubblico sembra costituire, nell'astrattezza e nell'inconcludenza della discussione in cui è impegnata, un esempio umoristico di svuotamento dei rapporti umani e di incapacità di comunicazione (pp. 14-15).

Vittime della società urbana e della sua logica sono anche i figli di Marcovaldo, che, nella più totale ignoranza del mondo della natura, non conoscono altra realtà che quella cittadina e non sanno usare parametri interpretativi diversi da quelli che si applicano a questa; sono tuttavia riscattati dalla presenza in loro di una dimensione di gioco nel modo di accostare la realtà, dall'atteggiamento di curiosità e di stupore con cui si interrogano sulle cose, nonchè dalla superiore razionalità e misura - espresse attraverso un elementare buon senso - con cui sanno rispondere alle assurdità e alle distorsioni prodotte dalla logica capitalistica.[21]

Con tutto ciò, è pur vero che in Marcovaldo fin dall'inizio sono compresenti tuttavia atteggiamenti contrastanti e contraddittori. Ma

più che esprimere un intento di maggior complessità psicologica del personaggio - che credo senz'altro estraneo all'autore nel contesto di quest'opera - penso invece che questi atteggiamenti vogliano rappresentare piuttosto un segno - pur nella schematicità di questi pochi accenni - del condizionamento esercitato anche su questo personaggio da una società individualistica e competitiva: così convivono in Marcovaldo "entusiasmo generoso" e "ragionamento sospettoso", "amore universale", "smania del possesso" e "timore geloso e diffidente", "passioni individuali" e "slancio generoso" (pp. 10-12). E più avanti, nelle storie che rispecchiano l'epoca della società affluente, troviamo addirittura un Marcovaldo capace di identificarsi con l'azienda e di preoccuparsi per il suo prestigio (p. 133) e un pò vittima anche lui dell'ideologia del consumo di cui sembra - almeno in parte - avere introiettato i valori (pp. 131-32). Così che Marcovaldo, personaggio emblematico dell'impatto del mondo contadino con la società urbana, verrebbe anche a rappresentare, per alcuni aspetti, la crisi di valori che quest'impatto produce nelle coscienze.

Attraverso un'analisi più particolareggiata di alcune storie fra quelle dove la problematica del rapporto città/natura da una parte e quella socio-economica dall'altra presentano una maggior articolazione, è possibile mettere meglio in luce la dinamica dei vissuti del protagonista e il suo livello di coscienza anche rispetto alla sua condizione di classe.

Ne "La villeggiatura in panchina" (1955), "Un quadrato di giardino pubblico ritagliato in mezzo a quattro vie" (p. 13) posto lungo

la strada che Marcovaldo percorre quotidianamente per recarsi al lavoro, oggetto di proiezione di desideri, via via caricato di significati alternativi rispetto alla sua condizione di prigioniero di una vita grama, viene a rappresentare agli occhi di Marcovaldo la possibilità concreta seppure temporanea di una dimensione di vita diversa a contatto con la natura; così una notte d'estate in cui non riesce a prender sonno, Marcovaldo decide di andare a dormire all'aperto, aspettandosi di trovare finalmente sulla panchina di quella piazza alberata, nella frescura della notte estiva, "un sonno riparatore di ogni offesa della giornata" (p. 14). Ma nonostante sia fermamente determinato a realizzare questo sogno a lungo coltivato, una serie di circostanze impreviste e tutte riconducibili allo stile di vita urbano - immagini, rumori, odori - fanno sì che Marvovaldo non riesca a prender sonno prima dell'alba. Lo sfondo è dunque il solito contrasto ambiente naturale/ambiente artificiale, qui rappresentato emblematicamente dal confronto ironico tra la luna e il semaforo:

> Il semaforo segnava giallo, giallo, giallo, continuando ad accendersi e riaccendersi. Marcovaldo confrontò la luna e il semaforo. La luna col suo pallore misterioso, giallo anch'esso, ma in fondo verde e anche azzurro, e il semaforo con quel suo gialletto volgare. E la luna, tutta calma, irradiante la sua luce senza fretta, venata ogni tanto di sottili resti di nubi, che lei con maestà si lasciava cadere alle spalle; e il semaforo intanto sempre lì accendi e spegni, accendi e spegni, affannoso, falsamente vivace, stanco e schiavo. (p. 15)

In questo contesto, dove l'attesa gratificazione è ripetutamente e sistematicamente vanificata dall'intervento dell'uomo, anche la natura finisce per manifestarsi quasi come elemento di disturbo (p. 20) e, dove direttamente manipolata dall'uomo, in funzione persino ostile: "lo spruzzo di

un idrante, col quale i giardinieri del comune innaffiano le aiuole, gli faceva correre freddi rivoli fin giù per i vestiti." (p. 20)[22]

Su questo sfondo si innesta quella che mi pare essere la problematica centrale di questo racconto, cioè il rapporto immaginazione/realtà, rapporto che è di contrasto, di netta contrapposizione, perchè il desiderio che è all'origine dell'attività immaginativa resta alla fine sempre insoddisfatto. Anche qui, come altrove, funzione della fantasia è quella di tener vivi dei miti, di consentire momenti di evasione, di dare spazio a immagini consolatorie. Sono difese, strategie di resistenza, manifestazioni di capacità di pensare a possibilità diverse, destinate però a rivelarsi illusorie su un piano di realtà perchè la prepotenza della realtà, appunto, finisce inevitabilmente per avere il sopravvento sulle aspirazioni soggettive al cambiamento. Così al termine del racconto, all'alba, a Marcovaldo frustrato e fisicamente distrutto da una notte insonne, non resta che riprendere il ritmo abituale, reinserirsi nell'artificialità un pò ossessiva della dimensione di vita urbana.

La medesima problematica del rapporto mondo naturale/mondo artificiale, ma in questo caso con riferimenti più precisi alla civiltà tecnologica e alla logica del sistema industriale come responsabili della impossibilità per l'uomo di godere della natura, ritroviamo nel racconto "Luna e Gnac" (1956). Una scritta pubblicitaria ad accensione intermittente impedisce a Marcovaldo e alla sua famiglia di godere della vista della luna e del cielo stellato se non per brevissimi intervalli. Una gragnuola di sassolini che Michelino scaglia per gioco con la sua fionda abbatte casualmente la scritta luminosa così che Marcovaldo e i

suoi possono riappropriarsi della notte. Da una situazione di partenza in cui la fruizione della natura è artificialmente razionata, in termini di tempo e di spazio, un fatto accidentale porta dunque a un'improvvisa riscoperta della natura e apre nuove inattese possibilità. Per un breve periodo, mentre Marcovaldo - il contadino inurbato - contempla nella luna qualcosa come un bene perduto e miracolosamente ritrovato (p. 87), increduli e stupefatti i vari membri della famiglia vivono, ciascuno a suo modo, nuove intense emozioni. Ma ben presto l'insegna luminosa danneggiata viene sostituita con un'altra di dimensioni molto più grandi che si accende a intervalli di tempo ancora più ravvicinati, e questa volta la notte scompare del tutto.[23] La nuova libertà ritrovata si rivela dunque soltanto una breve illusione, perchè l'efficienza del sistema provvede tempestivamente a ricostituire l'equilibrio precedente. Rispetto alla possibilità di godersi liberamente la notte, infatti, Marcovaldo e la sua famiglia passano da una prigione a un'altra ancora più difficile da sfuggire. Ironicamente si ha qui una specie di rivincita del sistema: quello che era stato di fatto un gesto di libertà viene strumentalizzato secondo finalità che appartengono a una logica diversa, cioè alla logica della società industriale e della civiltà tecnologica.

Sempre all'interno della problematica più generale del rapporto città/natura, i due racconti "La città smarrita nella neve" e "La fermata sbagliata", che possono essere assimilati per quanto riguarda la funzione che rispettivamente neve e nebbia vengono a svolgere nella vicenda e per i significati e i simboli ad esse connessi, ripropongono - come già "La villeggiatura in panchina" - il tema del sogno di evasione del prota-

gonista, ma secondo modalità più apertamente fantastiche, in un intreccio particolarmente felice fra realtà e immaginazione, paesaggio e stati d'animo, dove è il paesaggio stesso ad offrire suggestioni per la trasfigurazione fantastica. Il tema del primo racconto è una fantasia di annullamento della realtà cui si accompagna una sensazione di ritrovata libertà. La neve - che Marcovaldo sente come amica - cancellando la fisionomia usuale della città, soffocandone i rumori, annullandone le regole, bloccandone il ritmo di vita, dà libero spazio alla fantasia di un mondo diverso e al sogno onnipotente di Marcovaldo di costruire una città alternativa, di fare e disfare la città su misura sua. Analogamente, nel secondo racconto, la nebbia, vista nel suo valore positivo, ha il potere di neutralizzare tutto ciò che della realtà, della città è spiacevole: attutisce il freddo, protegge da ogni sensazione esterna e crea una situazione ideale per sognare ad occhi aperti, nel caso specifico, per conservare nella mente il più a lungo possibile le immagini, appena intravviste al cinema, di un mondo colorato, pieno di vita e di una natura rigogliosa, immagini peraltro destinate ben presto a svanire "in una tristezza sbiadita e grigia" (p.71). Nello stesso tempo però, nella sua valenza negativa, la nebbia rappresenta anche, allusivamente, la vita disumanizzata, alienata, il paesaggio artificiale, appiattito, privo di colori e di forme precise che è tipico della città:

> una nebbia spessa, opaca, che involgeva le cose e i rumori, spiaccicava le distanze in uno spazio senza dimensioni, mescolava le luci dentro il buio trasformandole in bagliori senza forma nè luogo. (pp. 71-72)[24]

In questo contesto appare simbolica anche la difficile ricerca di punti di riferimento nel paesaggio invaso dalla nebbia (p. 72), così come simboliche - appunto di una mancanza di reale consistenza umana - sembrano essere le figure sfocate dell'osteria. (p. 74)

Infine, ne "Il coniglio velenoso" (1954), la natura "dispettosa, contraffatta, compromessa con la vita artificiale"[25] perchè manipolata dall'uomo, finisce per rivoltarglisi contro e minacciarne la stessa sopravvivenza. Al momento di lasciare l'ospedale dove è stato ricoverato per un certo periodo, Marcovaldo ruba da una gabbia di un laboratorio un coniglio, una presenza amica e insieme la promessa di un pranzo più soddisfacente del solito, che nell'attiva immaginazione di Marcovaldo si traduce rapidamente nell'idea di un allevamento e di una fattoria tra i campi. Ma quando si scopre che un coniglio da esperimenti, portatore di una malattia terribile, è scomparso dal laboratorio, si mette in moto la caccia per tutta la città. La vicenda del coniglio è emblematica sia del rapporto uomo-natura che dei rapporti umani all'interno della società industriale. Il coniglio, nato prigioniero, paralizzato dalle sue paure, incapace di desiderio di libertà, privo di interesse verso il mondo esterno, rappresenta una natura devitalizzata che ha perso i legami con l'istinto, e insieme, in una sorta di processo di umanizzazione,[26] con la sua diffidenza e il suo conflitto interno, con il suo senso di solitudine, esprime la condizione dell'uomo in un ambiente dove i rapporti sono caratterizzati dalla prevaricazione dei più forti sui più deboli. Simbolicamente, la sua volontà di suicidio, destinata peraltro ironicamente a non raggiungere l'obiettivo,[27] potrebbe rappresentare la protesta della natura che prefe-

risce negarsi come tale piuttosto che continuare a vivere nel mondo degli uomini. Ancora una volta per Marcovaldo la conclusione è quella dell'impossibilità di un rapporto vero con la natura, perchè quello che di essa resta in città è ormai irrimediabilmente inquinato dall'uomo.

A proposito del rapporto città/natura che emerge da queste storie, mi pare vada sottolineato come il concetto di natura non abbia tanto riferimento qui a una realtà concreta, anche se posta nel passato, ma rappresenti se mai qualcosa di mitico, funzioni piuttosto come un'"idea regolativa che rende più evidente la condizione umiliata dell'uomo urbano e, in sostanza, dell'uomo contemporaneo", dove natura e città diventano simboli di realtà molto più generali, complesse e astratte, "termini di un contrasto", appunto, fra "libertà e meccanicismo, gioia e monotonia, individuo e massa, autenticità e anomia."[28]

E d'altra parte mi pare che alla luce di un'analisi dei contenuti, sia il sottotitolo della raccolta che la struttura dell'opera che richiama il ciclo delle stagioni, siano da considerarsi ironici: nella sua ricerca della natura in città, ragionando su quelle poche incerte tracce che trova, Marcovaldo insegue i segni del mutamento delle stagioni, in contrasto con la monotona tristezza senza variazioni della propria esistenza (p. 9), ma quella che si trova di fronte è per lo più una realtà statica, perchè la dimensione di vita della città ha soffocato quel ciclo che significava alternanaza del paesaggio e possibilità di risonanaze diverse fra uomo e ambiente.

I due racconti "La pietanziera" (1952) e "Marcovaldo al supermercato" sviluppano invece la problematica della condizione proletaria vista nel passaggio dagli anni '50 al periodo del miracolo economico. Nel primo

racconto troviamo Marcovaldo seduto a mangiare sulla panchina di un viale vicino al posto dove lavora, con la pietanziera, appunto, simbolo di un modo proletario di consumare i pasti fuori casa nell'intervallo di mezzogiorno. Sullo sfondo in una lotta costante contro una condizione di deprivazione, espressa attraverso l'alternarsi di sentimenti contrastanti in rapporto al cibo contenuto nella pietanziera, c'è in Marcovaldo il tentativo di ingannare se stesso rispetto alla propria realtà di proletario frustrato fin nelle aspirazioni più elementari, e insieme una ricerca di consolazione nel ritrovare almeno per un attimo, lì sulla panchina del viale, un contatto con la natura:

> I primi colpi di forchetta servono a svegliare un pò quelle vivande intorpidite, a dare il rilievo e l'attrattiva d'un piatto appena servito in tavola a quei cibi che se ne sono stati lì rannicchiati già tante ore. Allora si comincia a vedere che la roba è poca, e si pensa: 'Conviene mangiarla lentamente', ma già si sono portate alla bocca, velocissime e fameliche, le prime forchettate.
>
> Per primo gusto si sente la tristezza del mangiare freddo, ma subito ricominciano le gioie, ritrovando i sapori del desco familiare, trasportati su uno scenario inconsueto.
>
> . . . E lo riprende già la scontentezza, forse perchè gli tocca di mangiare gli avanzi, freddi e un pò irranciditi, forse perchè l'alluminio della pietanziera comunica un sapore metallico ai cibi . . .
>
> In quella, s'accorge che è giunto quasi alla fine, e di nuovo gli sembra che quel piatto sia qualcosa di molto ghiotto e raro, e mangia con entusiasmo e devozione gli ultimi resti sul fondo della pietanziera, quelli che più sanno di metallo. Poi, contemplando il recipiente vuoto e unto, lo riprende di nuovo la tristezza. (pp. 41-42)

Il casuale incontro con un bambino ricco cui segue uno scambio di piatti e di posate che risulta reciprocamente soddisfacente, e infine l'inter-

vento della governante che - prigioniera dei suoi schemi e dei suoi pregiudizi classisti - ristabilisce brutalmente la situazione di partenza, evidenzia la problematica del contrasto di classe dal punto di vista di Marcovaldo: se Marcovaldo tende istintivamente ad affrontare il rapporto con l'altro, a qualsiasi categoria appartenga, in modo spontaneo e diretto, a prescindere dalle convenzioni sociali - in particolare in questo caso dove si tratta di un bambino, - quando viene messo però di fronte a una realtà di ingiustizia e di discriminazione può solo prenderne le distanze esprimendo silenziosamente la propria disapprovazione (p. 45), ma è costretto a riconoscerla come un dato di fatto che non è in suo potere modificare.

In "Marcovaldo al supermercato" abbiamo invece una rappresentazione dell'Italia del boom e della civiltà dei consumi vista attraverso l'operare di alcuni meccanismi di una società guidata dalla logica della produzione e del consumo, rappresentazione resa ancora più significativa dal contrasto povertà/ricchezza e società affluente quale appare dal ruolo giocato in questo racconto da Marcovaldo e dai suoi familiari.[29] "Il supermarket era grande e intricato come un labirinto: ci si poteva girare ore e ore" (p. 102); e più avanti: "Il girare di Marcovaldo e famiglia somigliava sempre più a quello di bestie in gabbia o di carcerati in una luminosa prigione dai muri a pannelli colorati." (p. 103) E' un'immagine emblematica della società opulenta e della civiltà dei consumi: un labirinto che significa confusione, irrazionalità, mistificazione, crisi di valori, così come è un'immagine simbolica del sistema, specie di Moloch che inghiotte tutto, la bocca enorme della gru in cui Marcovaldo e la

sua famiglia rovesciano le provviste, mentre, in un'apparentemente tranquilla conclusione della vicenda, "Sotto s'accendevano e ruotavano scritte luminose multicolori che invitavano a comprare i prodotti in vendita nel grande supermarket." (p. 104)

Qui di nuovo Marcovaldo si abbandona alla propria fantasia giocando per un momento con l'illusione di essere anche lui un compratore come gli altri, ma questa volta l'immaginazione non ha più un significato di opposizione, ma piuttosto di potenziale integrazione nella logica del sistema da cui però le condizioni materiali di esistenza tuttora lo escludono. Pur con delle ambivalenze, e all'interno di alcuni distinguo essenzialmente riconducibili al fatto che Marcovaldo e i suoi reagiscono in questo momento a una pesante condizione di deprivazione subita, Marcovaldo sembra un pò vittima anche lui degli strumenti di persuasione della civiltà dei consumi. In questo senso, la nuova edizione del '63, con le aggiunte alla prima raccolta effettuate alla luce della nuova realtà degli anni '60, mostrando uno sviluppo, un processo in atto non solo nella realtà esterna, al livello socio-economico, ma anche a livello della coscienza del protagonista che con questa realtà è costretto a confrontarsi, arricchisce la vicenda di Marcovaldo di nuovi significati.

Riprendendo a questo punto alcuni spunti dalla Prefazione dell'autore, in che senso Calvino definisce "favole", anzi, "favole moderne", questi racconti, e in che senso Marcovaldo è un personaggio da favola? Nell'essere Marcovaldo costantemente e ripetutamente sfidato dai problemi posti dalla società industriale e nello stesso tempo determinato a far fronte a un ambiente frustrante, ritroviamo lo stesso modello, lo stesso schema della

favola popolare: il tema è infatti sempre quello dell'uomo virtuoso in lotta contro una natura o una società avversa.[30] Ma quelle di Calvino sono favole moderne e realistiche perchè - a parte tutte le altre considerazioni che si possono fare sul contenuto realistico di queste storie come rappresentazione della problematica tipica di una determinata epoca storica - a differenza delle fiabe popolari hanno quasi sempre un finale negativo.[31] L'eroe non vince dunque la lotta con l'ambiente, ma, su un piano di realtà, ne esce sconfitto. Su un piano di realtà, però, cioè sul piano dei risultati direttamente verificabili, perchè se è vero che Marcovaldo - stando alla lettera - esce sconfitto da queste favole, e la logica della civiltà industriale finisce sempre per prevalere su un'immagine alternativa della realtà, una possibilità appena intravvista o soltanto sognata, se l'esperienza della delusione - da cui la prevalente tonalità "melanconica" - è quella che ritroviamo più frequentemente al termine delle storie, c'è sempre però qualcosa in lui che non si rassegna fino in fondo, una volontà di cambiamento, una dimensione di lotta come atteggiamento generale verso la vita che rimane nonostante tutto. E lo testimonia anche, a mio parare, la struttura stessa dell'opera, la ripetizione ciclica delle storie, che ha anche la funzione, appunto, di mostrare di Marcovaldo la capacità di non darsi per vinto, di ricominciare sempre da capo con rinnovata speranza e fiducia, nonostante i ripetuti fallimenti dei suoi tentativi e la sistematica esperienza di delusione.

E dal punto di vista dell'autore che afferma la funzione educativa della favola come exemplum morale, il valore dell'ostinazione e della non rassegnazione - attraverso la valorizzazione della fantasia

intesa come capacità inventiva - mi pare rappresentare appunto il messaggio centrale di queste favole, in quanto in Marcovaldo abbiamo in un certo senso la capacità di far fronte a un ambiente ostile: nel senso che non vi soccombe totalmente, non ne resta travolto, non rinuncia mai a un suo autonomo punto di vista sulla realtà.[32]

N O T E

[1]Italo Calvino, I racconti (Torino: Einaudi, 1958). Nel corso di questo lavoro si fa riferimento alla seconda edizione, ristampa del '63, Torino: Einaudi, Nuovi Coralli 44. I riferimenti saranno generalmente alla pagina, piuttosto che al singolo racconto.

[2]A proposito di questa seconda edizione, Maria Corti, nel suo articolo "Testi o Macrotesto? I racconti di Marcovaldo di Italo Calvino", Strumenti critici, 9, 1975, pp. 182-97, attraverso un'analisi estremamente interessante della struttura delle due raccolte successive, ne mette in luce la sostanziale diversità dal punto di vista della genesi e del messaggio.

[3]Italo Calvino, Prefazione a Marcovaldo ovvero Le stagioni in città (Torino: Einaudi, 1966), p. 10. Da notare che l'intento apertamente didascalico presente in questa Prefazione è ancor più sottolineato dal fatto che l'edizione scolastica, individuando nei ragazzi nuovi destinatari dell'opera, li invita esplicitamente a una riflessione su temi della vita contemporanea (p. 11).

[4]Di fatto in queste storie è presente una notevole varietà di toni sul piano del linguaggio, dello stile e delle soluzioni narrative; l'uso dell'ironia, dell'umorismo, del paradosso, la ricerca di effetti comici o surreali, la compresenza di elementi fantastici o espressionistici accanto a quelli realistici svolgono generalmente una funzione di distanziamento smorzando potenziali elementi di tensione ed evitando le note drammatiche. Il che corrisponde anche a quanto l'autore afferma nella prefazione quando parla di "elusività" e di "gioco" (p. 11).

[5]Più avanti, una "pietanziera" sostituirà la carta da giornale: vedi il racconto "La pietanziera", pp. 41-45.

[6]Sul tema della fame troviamo ad esempio riferimenti al "magro desinare" (p. 10), allo "stomaco leggero" (p. 26); certe fantasie di cibo presenti nei bambini (- Aria buona da mangiare? - domandò Pietruccio, p. 50), e quindi i temi del pranzo con il coniglio comunale (p. 24), e del furto del coniglio velenoso (p. 62).

[7]Nelle storie più recenti, quelle degli anni '60, il seminterrato diventerà una mansarda, segnando pertanto un miglioramento della condizione abitativa.

[8]Vedi a questo proposito i riferimenti: "era indietro di sei mesi con la pigione" (p. 24) e "Aria buona la prenderemo - concluse Domitilla - quando saremo sfrattati e dovremo dormire allo stellato" (p. 50).

[9]Lo indica l'autore nella Prefazione (p. 7).

[10] Vedi "Un sabato di sole, sabbia e sonno": "Di sabato pomeriggio, una gran massa di bagnanti affollava quel tratto di fiume, dove l'acqua bassa arrivava solo fino all'ombelico, e i bambini vi sguazzavano a scolaresche intere, e donne grasse, e signori che facevano il morto, e ragazze in 'bikini'. e bulli che facevano la lotta, e materassini, palloni, salvagente, pneumatici di auto, barche a remi, barche a pagaia, barche a palo, canotti di gomma, canotti a motore, canotti del servizio salvataggi, jole delle società di canottieri, pescatori col tremaglio, pescatori con la lenza, vecchie con l'ombrello, signorine col cappello di paglia, e cani, cani, cani, dai barboncini ai sambernardo, così che non si vedeva neanche un centimetro d'acqua in tutto il fiume." (p. 40)

[11] Vedi riserve di pesca, dazi da pagare, guardie che fanno rispettare la legge, ecc. (pp. 81-82)

[12] Per questi temi si fa riferimento in particolare ai racconti "Fumo, vento e bolle di sapone", "I figli di Babbo Natale" e "Marcovaldo al supermarket".

[13] Vedi "L'aria buona", pp. 53-54.

[14] Vedi "Un viaggio con le mucche", pp. 59-60. Questo racconto mi pare particolarmente importante perchè, come rileva Jo Ann Cannon nel suo articolo "The image of the City in the Novels of Italo Calvino", Modern Fiction Studies, 24, 83-90, chiarisce bene la posizione ideologica dell'autore, che in quest'opera denuncia il mito del progresso tecnologico da una parte, ma insieme anche quello consolatorio di un'idillica vita di campagna. Nella Prefazione infatti l'autore afferma: "L'idillio 'industriale' è preso di mira allo stesso tempo dell'idillio "campestre": non solo non è possibile un 'ritorno indietro' nella storia, ma anche quell'indietro non è mai esistito, è un'illusione. L'amore per la natura di Marcovaldo è quello che può nascere solo in un uomo di città." (p. 9) Posizione, questa dell'autore, del resto coerente con quella espressa nel saggio "La sfida al labirinto", là dove sviluppa il tema del rapporto della letteratura con la rivoluzione industriale e delinea l'atteggiamento dell'ottimismo storicista contro le posizioni del rifiuto e dell'evasione (p. 88).

[15] Vedi, a proposito del vissuto di prigione di Marcovaldo, il riferimento esplicito a "la gabbia di muri in cui era imprigionata la sua vita" (p. 26). Nella Prefazione si dice: "Da dove egli sia venuto alla città, quale sia l''altrove' di cui egli sente nostalgia, non è detto; potremmo definirlo un 'immigrato', anche se questa parola non compare mai nel testo; ma la definizione è forse impropria, perchè tutti in queste novelle sembrano 'immigrati' in un mondo estraneo dal quale non si può sfuggire." (pp. 6-7)

[16] Vedi, a proposito del comportamento atipico di Marcovaldo, alcuni riferimenti: "Marcovaldo era l'unico abitante a non lasciare la città durante il mese di agosto" (p. 113), "come i contadini dopo i mesi di siccità si svegliano e balzano di gioia al rumore delle prime gocce, così Marcovaldo, unico in tutta la città, si levò a sedere sul letto" (p. 11),

"se ne accorse solo Marcovaldo [di un volo di beccacce autunnali], che camminava sempre a naso all'aria" p. 22). Dove vengono tra l'altro messe in evidenza le radici oggettive del suo vivere in città da sradicato: la provenienza contadina e la condizione di povertà.

[17] I riferimenti sono, rispettivamente, ai racconti "Funghi in città" e "La pioggia e le foglie".

[18] Ciò deriva dal fatto che - come osserva Maria Corti - "Marcovaldo applica la logica del reale alle sue fantasie e si mette conseguentemente in moto per realizzarle" (Maria Corti, op.cit., p. 188). A questo proposito, vedi ad esempio i racconti "Funghi in città", "Il piccione comunale", "Il coniglio velenoso", "Là dove è più azzurro il fiume".

[19] "Per tutto l'anno Marcovaldo aveva sognato di poter usare le strade come strade, cioè camminandoci nel mezzo: ora poteva farlo, e poteva anche passare i semafori col rosso, e attraversare in diagonale, e fermarsi nel centro delle piazze. Ma capì che il piacere non era tanto il fare queste cose insolite, quanto il vedere tutto in un altro modo: le vie come fondovalli, o letti di fiumi in secca, le case come blocchi di montagne scoscese, o pareti di scogliera." (pp. 113-14)

[20] Si potrebbe forse anche dire che in Marcovaldo è stabilmente presente la dimensione dell'infanzia: in particolare nel tipo di "rapporto, perplesso e interrogativo, col mondo" che egli esprime (v. Prefazione, p. 11) e nella sua capacità di trasfigurare la realtà in termini fantastici. A questo proposito - ma in senso negativo, perchè poi gli rimprovera di conseguenza l'assenza di dramma e di passione nei racconti, Barilli accenna a quella che secondo lui si potrebbe chiamare una "infantile 'innocenza'" di Calvino, per cui - anche tenendo conto dei numerosi protagonisti bambini o adolescenti presenti nella sua opera - lo stato dell'infanzia è in questo autore "la via centrale e normale attraverso cui è raggiunto il contatto col mondo." Vedi Renato Barilli, "I racconti di Calvino", Il Mulino, 90 (agosto 1959) pp. 163-64.

[21] Per quest'ultimo aspetto in particolare, vedi il racconto "Fumo, vento e bolle di sapone".

[22] A questo proposito, vedi anche la Prefazione: "In mezzo alla città di cemento e asfalto, Marcovaldo va in cerca della Natura. Ma esiste ancora la Natura? Quella che egli trova è una Natura dispettosa, contraffatta, compromessa con la vita artificiale" (p. 5).

[23] Interessante l'analisi che di questo racconto fa Almansi, che mette in evidenza, tra l'altro, come la storia sia "tutta costruita sul contrasto nature/vs. culture, luna vera e luna artificiale", elemento questo peraltro rinvenibile - come si è visto - anche ne "La villeggiatura in panchina". Vedi Guido Almansi. "Il mondo binario di Italo Calvino", Paragone, 258 (agosto 1971) p. 105.

[24]Vedi anche il racconto "Il coniglio velenoso", dove, al momento di lasciare l'ospedale per tornare in città, nell'immaginazione di Marcovaldo la nebbia assume un'altra volta questa allusività negativa: "dava l'idea di doversene uscire nel vuoto, di sfarsi in un umido niente." (p. 61)

[25]Vedi ancora Presentazione, p. 5.

[26]Un esempio analogo di processo di umanizzazione, questa volta osservato in una pianta, si ha nel racconto "La pioggia e le foglie", dove si verifica una sorta di identificazione fra Marcovaldo e la pianta: "E sospirava, non si sa se per la pianta o per sè: perchè in quell'arbusto che ingialliva allampanato tra le pareti aziendali riconosceva un fratello di sventura" (p. 91). E ancora: "Restavano lì in cortile, uomo e pianta, l'uno di fronte all'altra, l'uomo quasi provando sensazioni da pianta sotto la pioggia, la pianta - disabituata all'aria aperta e ai fenomeni della natura - sbalordita quasi quanto un uomo che si trovi tutt'a un tratto bagnato dalla testa ai piedi e coi vestiti zuppi." (p. 91)

[27]"Impedito fin in quell'estremo gesto di dignità animale, il coniglio venne caricato sull'ambulanza che partì a gran carriera verso l'ospedale." (p. 70

[28]Vedi Sebastiano Addamo, recensione di Italo Calvino, Il cavaliere inesistente, Il Ponte, 3, (febbr. 1960) pp. 416-18. Addamo qui si riferisce in realtà alla conclusione de La formica argentina e de La nuvola di smog, ma mi pare che questo discorso si possa applicare benissimo anche a Marcovaldo, in tal modo sottolineando la presenza di questa costante in Calvino.

[29]Nella Prefazione, l'autore individua nella "corsa di Marcovaldo e famiglia sempre senza un soldo attraverso il supermarket gremito di prodotti" l'immagine simbolica dell'atmosfera di euforia che ha caratterizzato il "miracolo economico" (p. 10).

[30]Questo tema - da lei considerato il tema base nell'opera di Calvino - è in particolare sviluppato da S.M. Adler, Calvino: The Writer as a Fablemaker, (Potomac, Md.: Porrua Turanzas, North American Division, 1979).

[31]Secondo Maria Corti, perchè a monte ci sta l'ideologia dell'autore, nella cui visione del mondo è impossibile la coesistenza della natura con questo tipo di realtà industriale e tecnologica. (Maria Corti, op.cit., p. 185).

[32]A meno che non sia da considerare il contenuto di alcune fra le ultime storie - "Marcovaldo al supermercato" e "I figli di Babbo Natale" - come la testimonianza di un rischio reale di sconfitta, attraverso una almeno tendenziale integrazione del protagonista nel sistema, vittima

anche lui dei mezzi di persuasione della civiltà dei consumi degli anni '60. E non è probabilmente un caso che la nuova edizione del '63 sostituisca, a conclusione della raccolta, il racconto "I figli di Babbo Natale" con il suo finale ermetico (un'allegoria della minaccia sempre in agguato che nuove vittime inconsapevoli vengono inghiottite dal sistema?) al precedente "Luna e Gnac" dell'edizione del '58, che presentava un quadro ben diverso del rapporto individuo-realtà, dove la tensione prevalente era volta al recupero di un rapporto con la natura, in una affermazione di totale estraneità e opposizione del protagonista al suo ambiente.

CAPITOLO 3

GLI AMORI DIFFICILI

Nella prima edizione del 1958[1] la raccolta comprendeva nove racconti composti fra il 1949 e il 1958. La seconda edizione, del 1970 - preceduta da una Nota introduttiva dell'editore (ma quasi tutti concordano nel ritenerla ispirata dall'autore) - è arricchita di quattro nuovi racconti: "L'avventura di un bandito" (1949) - già pubblicata sotto il titolo "Un letto di passaggio", - "L'avventura di un automobilista" (1967), racconto che, sotto il titolo "Il guidatore notturno", era stato precedentemente pubblicato in Ti con zero, e due inediti: "L'avventura di un fotografo", del 1955, e "L'avventura di uno sciatore" del 1959. Anche se la parte più consistente della raccolta risale agli anni 1957-58, nell'insieme questi racconti coprono un arco di tempo piuttosto vasto, specie se consideriamo la seconda edizione, e corrispondono pertanto a situazioni storiche abbastanza diverse (e a momenti diversi anche sul piano della storia interna dello scrittore, del suo percorso politico-letterario); ma l'autore ha ritenuto evidentemente di dar loro una struttura unitaria considerandoli dal punto di vista della problematica di fondo che li sottende: per usare le sue stesse parole, la presenza di "una difficoltà di comunicazione, una zona di silenzio al fondo dei rapporti umani."[2]

Se confrontiamo quest'opera con le storie di Marcovaldo, e più ancora con i tre racconti de La vita difficile - che pure risalgono,

grosso modo, allo stesso periodo - vediamo immediatamente risaltare una forte differenza rispetto alle modalità secondo cui viene assunta la problematica del rapporto individuo-realtà: se negli altri racconti è una precisa realtà storico-sociale, quella che comincia a manifestarsi in Italia negli anni '50, che è oggetto o sfondo della rappresentazione, l'elemento rispetto a cui il protagonista si definisce, in questa raccolta il riferimento all'attualità appare molto più indiretto e sfumato. E' vero che in queste "avventure" troviamo diffuse notazioni di costume riferite in particolare alla società borghese,[3] ma sono, questi, dati che non hanno reale rilevanza tematica e costituiscono piuttosto elementi di dettaglio, mentre la problematica centrale, che è essenzialmente di tipo esistenziale, intrasoggettivo o interpersonale, viene affrontata per lo più nel suo significato più generale, quasi a prescindere dal contesto storico concreto in cui i personaggi si trovano inseriti. Per certi aspetti sembrerebbe quindi di rilevare nell'autore - che porta avanti parallelamente lavori così diversi - secondo prospettive diverse sul rapporto individuo-mondo - quasi una separazione di ambiti di interesse, ma è poi vero che, a un'analisi più approfondita dei testi, nonostante non vi risulti una intenzione esplicita di rappresentare quello che si va muovendo nella società contemporanea, i protagonisti di questi racconti appaiono esprimere generalmente un'inquietudine, un senso di insoddisfazione, una tensione nel rapporto con l'altro e più in generale in relazione alla propria esperienza soggettiva della realtà, che possiamo senz'altro assumere essere legata a una determinata epoca storica e al fatto di vivere, appunto, in una realtà - quella del mondo contemporaneo - che si presenta a tutti i livelli sempre più complessa, contraddittoria, diffi-

cile da comprendere e da controllare.[4]

Fa eccezione a questa impostazione generale la più realistica e insieme la meno ironica delle "avventure", quella dei due sposi, che ha un taglio decisamente più "impegnato" avendo al centro una precisa realtà sociale, quella della condizione operaia, e sottintendendo anche una denuncia della società industriale e del tipo di organizzazione del lavoro ad essa connessa, che non può tener conto delle esigenze della persona in quanto è la produzione che viene al primo posto nella scala dei valori. E in questo senso si potrebbe anche dire che ciò che il racconto (datato 1958) ci rappresenta è l'altra faccia del miracolo economico nascente, il rovescio della medaglia rispetto all'illusione della società opulenta. E' questa, tra l'altro, l'unica storia che non presenta la struttura tipica per cui un'interruzione della routine quotidiana mette in moto nel protagonista un processo di riflessione: non rappresenta infatti una vicenda particolare, bensì un dato stabile e permanente, una condizione di vita, dove l'avventura potrebbe essere, appunto, in una prospettiva rovesciata, la difficile gestione di una situazione assurda da cui i protagonisti si trovano quotidianamente ad essere sfidati.

E mi pare faccia eccezione - per alcuni aspetti - anche "L'avventura di un poeta" che, pur avendo al centro una problematica individuale, il conflitto interiore di un intellettuale in rapporto alla perfetta armonia della natura che lo circonda durante una gita in canotto, mette poi quest'ultimo a confronto con una dura realtà di lavoro e di lotta per la sopravvivenza rappresentata da un gruppo di famiglie di pescatori e da un villaggio dell'entroterra di una località del sud non meglio precisata.

E ancora in parte si diversificano, per altri aspetti, "L'avventura di una bagnante" e "L'avventura di una moglie", dove la vicenda - che peraltro resta in entrambi i casi essenzialmente interna alle due protagoniste - si sviluppa come riflessione sul rapporto individuo-società, con particolare riferimento alla società borghese e ai suoi modelli culturali.

Se dunque anche alla base de Gli amori difficili - come del resto di tutte le altre raccolte contenute nel volume I racconti - c'è sempre il tema più generale della difficoltà del vivere, in queste "avventure" il tema, riflesso nell'inquietudine dei personaggi, viene ad assumere un'articolazione particolare, toccando - e approfondendo da angolature diverse - alcuni momenti sgnificativi dell'esperienza umana, e segnatamente la sfera dei rapporti interpersonali.

Un primo dato che emerge come elemento centrale, comune a quasi tutti i protagonisti di questi racconti, è l'esperienza di delusione, di frustrazione o di scacco come risultato del contrasto o dello scontro tra i propri desideri, aspirazioni, aspettative e una realtà negativa in cui questi sembrano non trovare spazio. Tema, questo, come si è già ripetutamente rilevato, che rappresenta una costante nell'opera di Calvino. Ne "L'avventura di un impiegato" (1953) ad esempio, l'esperienza felice e inaspettata, perchè dovuta a una serie di circostanze fortunate, di passare una notte con una donna, determina nel protagonista uno stato d'animo particolare, "una innaturale lucidezza" (p. 27), una insolita disponibilità a godere del paesaggio abituale e delle piccole cose di tutti i giorni e soprattutto una nuova sicurezza di sè che si manifesta -

vista attraverso l'ironia dell'autore - in una sorta di autocompiacimento, nel bisogno di esternare il proprio stato di benessere soddisfatto cercando in diversi modi di stabilire un rapporto con le varie persone che incontra e, mediante la proiezione all'esterno della propria eccitazione e del proprio vissuto di gratificazione, nel sentirsi come al centro dell'attenzione generale. Ma una volta giunto sul luogo di lavoro, gli si palesa acuto e insanabile il contrasto tra la routine quotidiana e l'eccezionalità dell'avventura trascorsa, perchè il bisogno che prova di trasfondere l'esperienza appena vissuta nella vita di tutti i giorni non riesce a trovare uno sbocco:

> Ma lo rodeva un'ansia, di non poter mai essere pari a quello che era stato, di non riuscire a esprimere, nè con allusioni e men che meno con parole esplicite, e forse neppure col pensiero, la pienezza che sapeva d'aver raggiunto. (p. 33)

Emerge quindi la stanchezza come manifestazione del senso di sconfitta di fronte alla prepotenza del quotidiano: il cielo, che da limpido che era viene invaso da un biancore opaco (p. 33), rappresenta simbolicamente la resa del protagonista di fronte all'annebbiarsi della memoria, alla propria incapacità - o all'impossibilità - di vivere come ugualmente reale e vera una dimensione della propria esperienza che si configura come alternativa a quella quotidiana.

Analogamente, ne "L'avventura di un viaggiatore" (1957) - dove Federico V., diretto, come tutte le volte che i suoi impegni di lavoro glielo consentono, a raggiungere l'amata che abita in un'altra città, passa una notte in treno impegnato in una minuta organizzazione e pianificazione di ogni singolo aspetto del suo viaggio, quasi un rituale un

po'ossessivo - abbiamo di nuovo una situazione di proiezione all'esterno di uno stato d'animo particolare: il presente vissuto alla luce di una felicità futura, come anticipazione o come contrasto; la realtà, la propria personale e quella esterna, filtrata attraverso le lenti colorate di un'attesa di gratificazione imminente; le varie situazioni in cui viene a trovarsi che gli rimandano, immancabilmente, un'immagine soddisfatta e compiaciuta di sè, la sensazione, a tratti, di essere come al centro dell'universo. Ma quando tutte le piccole difficoltà che il viaggio via via gli presenta sono risolte, i vari contrattempi sono superati e l'obiettivo finale sembra ormai vicino, la felicità a portata di mano, Federico raggiunge improvvisamente l'amara consapevolezza che per lui la vera felicità è stata proprio nell'attesa, nell'organizzazione del presente in funzione di una promessa futura, che la perfezione sognata non potrà mai reggere alla realtà quotidiana che si prospetta invece come tensione e affanno:

> . . . e lui era già nella tensione dei loro giorni insieme, nell'affannosa guerra delle ore, e capiva che non sarebbe riuscito a dirle nulla di quel che era stata per lui quella notte, che già sentiva svanire, come ogni perfetta notte d'amore, al dirompere crudele dei giorni. (p. 58)

E ancora ritroviamo il tema dello scacco ne "L'avventura di un miope". Amilcare Carruga scopre quasi per caso, attraverso gli occhiali, l'esistenza di un mondo diverso da quello piatto e anonimo che gli era ormai diventato abituale con il progredire della miopia, una realtà molto più bella, varia, colorata e stimolante e quindi la possibilità di un modo nuovo di rapportarsi con le cose e le persone. Quando gli capita di dover fare un viaggio per affari nella città dove è nato e ha vissuto la

sua giovinezza, nelle nuove condizioni di spirito in cui si trova grazie agli occhiali, coglie con entusiasmo l'occasione e va alla ricerca del proprio passato e delle proprie radici. Avviene però che, riincontrando casualmente una certa persona, la rivelazione improvvisa, la presa di coscienza di un fatto assolutamente centrale nella sua esistenza - cioè l'amore per quella donna, che mette in moto in lui immediatamente il desiderio di ristabilire un rapporto - si risolve in un'esperienza di frustrazione:

> Comprese tutt'a un tratto che era solo per Isa Maria Bietti che era tornato, che solo per Isa Maria Bietti s'era voluto staccare da V. ed era stato lontano tanti anni, che tutto, tutto nella sua vita e tutto al mondo era soltanto per Isa Maria Bietti, e adesso finalmente lui la rivedeva, i loro sguardi si riincontravano, e Isa Maria Bietti non lo riconosceva. (p. 76)

Il meccanismo ironico (una specie di ironia della sorte) messo in moto dagli occhiali è tale infatti che, con quegli occhiali che permettono a lui di vedere, nessuno lo riconosce, e d'altra parte, se si toglie gli occhiali, il mondo ritorna ad essere "quella nuvola insapore" di prima (p. 76), non riesce a individuare nessuno con sicurezza e viene riconosciuto solo da chi lui stesso non vede e non riesce a riconoscere o gli si confonde nella memoria o gli è in ultima analisi indifferente.

Nella successiva ansiosa ricerca di Isa Maria, nella impossibilità di identificarla con certezza essendo lui ora senza occhiali per poter essere riconosciuto da lei, nel dubbio di averla scambiata per un'altra e di averla quindi salutata con freddezza, avverte di aver probabilmente perduto l'ultima occasione che gli si presentava di riallacciare un rapporto con lei, e la delusione si traduce nel riconoscimento della propria scon-

fitta: "Se Isa Maria l'aveva salutato e lui le aveva risposto freddo freddo, tutto quel viaggio, tutta quell'attesa, tutti quegli anni passati erano inutili." (p. 77) Uscendo dalla città, in un'inconsapevole ricerca di una natura che consoli,[5] in un momento di pace, in un paesaggio notturno che rende finalmente superflui gli occhiali, Amilcare Carruga vede richiudersi le nuove prospettive e la speranza di una vita diversa che la scoperta degli occhiali gli aveva aperto davanti.

Sono, questi, tre esempi di storie che terminano apertamente con una sconfitta (un'altra è "L'avventura di un soldato"), manifestazioni di una modalità fondamentalmente passiva di rapportarsi alla realtà. In tutti e tre i protagonisti di queste storie, il rapporto con la realtà è per diversi aspetti inadeguato o insoddisfacente. Tutti e tre sono figure un po' grigie e anonime, conducono tutto sommato una vita poco interessante, in cui peraltro non si riconoscono fino in fondo. Di Amilcare Carruga in particolare si dice che era stato preso da un "senso di disamore generale" (p. 74) verso la vita, e in seguito si fa notare che nella nuova situazione determinata dagli occhiali, ad esempio, un approccio corretto alla realtà (persone e cose) gli è spesso impedito dall'emergere di spinte fortemente soggettive (p. 72). L'impiegato d'altra parte sembra sostanzialmente subire una routine quotidiana abbastanza alienante, che gli rimanda una mediocre immagine di sè. Nel momento in cui casualmente (perchè non è lui che costruisce la situazione) succede qualcosa che potrebbe mettere in discussione questo stile di vita, emerge nello stesso tempo la sua impotenza a integrare la nuova realtà, che si rivelerà quindi illusoria, nell'esperienza quotidiana, proprio perchè una vera analisi di quest'ultima e insieme

una presa di coscienza della propria situazione personale sembra essere da lui sistematicamente elusa. Il viaggiatore per parte sua mostra addirittura una tendenza a vivere al di fuori della realtà, da cui evade proiettandosi in una dimensione illusoria dove scambia per realtà i propri desideri e le proprie aspettative; oppure lo troviamo impegnato piuttosto a difendersi dalla realtà, a cercare di tenerne a bada singoli aspetti per ridurre al minimo i danni possibili. Il miope infine sembra delegare simbolicamente a un meccanismo esterno, quello del togliersi o mettersi gli occhiali, la possibilità di un rapporto con gli altri, con questo manifestando una sostanziale incapacità di presa sulle cose. In ultima analisi, tutti e tre paiono viversi, al fondo, in balia di qualcosa che non è in loro potere modificare, qualcosa che al massimo possono cercare di tenere sotto controllo.

Un aspetto che mi pare si leghi strettamente al tema dei desideri insoddisfatti o frustrati e insieme a quello dell'incapacità di presa sulla realtà, è il vissuto di precarietà dell'esperienza, esperienza che, presentandosi alla coscienza troppo frammentaria, contraddittoria e sfuggente, sembra eludere il tentativo del soggetto di darle ordine e significato. Così il contrasto irriducibile e doloroso tra la dimensione del quotidiano e una dimensione "altra", presente ad esempio ne "L'avventura di un impiegato", si esprime in questo personaggio nel bisogno appunto di far durare il più a lungo possibile quella specie di ebbrezza, lo stato d'animo particolare che gli deriva dall'avventura appena vissuta, per cui lui scarta subito l'idea che gli era venuta per un attimo di passare da casa a radersi e a rassettarsi prima di andare in ufficio:

> Preferì convincersi che era tardi, perchè lo prese il timore che la casa, la ripetizione di gesti quotidiani dissolvessero l'atmosfera di straordinarietà e ricchezza in cui ora si muoveva. Decise che la sua giornata avrebbe seguito una curva calma e generosa, per conservare il più possibile l'eredità di quella notte. La memoria, a saper ricostruire con pazienza le ore passate, secondo per secondo, gli apriva paradisi sterminati. (p. 28)

E' dunque un forte senso di labilità, di inafferrabilità dell'esperienza che fa nascere in lui il bisogno di "lasciare un segno" tangibile e certo di quello che è stato all'esterno di sé, perchè il ricordo che lui stesso ne può conservare gli appare non sufficientemente affidabile, troppo incerto e sfocato. Così che questo bisogno di continuità si traduce nello impiegato nella fantasia di proiettare un'immagine idealizzata di sè in un amico incontrato per caso, un amico che di lui, fissato in quell'attimo di pienezza, avrebbe conservato poi un ricordo immutabile. In tal modo, "l'avventura della notte avrebbe potuto lasciare un segno, assumere un significato definitivo, invece di sparire come sabbia in un mare di giorni vuoti e uguali." (p. 32)

Sotto un'altra angolatura, più vicina alla problematica della conoscenza, ritroviamo questo tema della labilità dell'esperienza ne "L'avventura di un soldato" (1949), espresso come incertezza circa la portata, il significato e il valore da attribuire ai propri vissuti e ai propri stessi gesti, nonchè al comportamento dell'altro come manifestazione esterna di stati e atteggiamenti interiori; da cui il tema più generale della difficoltà di stabilire un rapporto con un'altra persona. In un tentativo di approccio nei confornti di una donna che in uno scompartimento ferroviario viene a sederglisi vicino, il soldato vive una vicenda alterna legata

all'oscillare delle proprie interpretazioni del comportamento di lei, che gli appare ambiguo e indecifrabile. Dalla consapevolezza dell'illusorietà dei propri vissuti, cui non corrisponde alcuna realtà certa sul piano di un riscontro realistico, nasce una sempre rinnovata ricerca di conferme che, non rivelandosi però mai sufficienti, aprono a loro volta il varco a nuovi dubbi in un processo a catena, mentre lui stesso contribuisce peraltro a creare una situazione di difficile lettura attraverso la scelta prudente di muoversi sempre a un livello duplice e ambiguo, in modo che ai suoi gesti possa essere annesso un doppio significato, sul piano della realtà e sul piano delle intenzioni soggettive.

> E il soldato rievocava, con fatica, quello che fino allora era passato tra la vedova e lui, cercando di scoprire qualcosa nel ricordo o nel contegno di lei che accennasse a un condiscendere più oltre, e ripensava i propri gesti ora come d'una levità irrilevante, sfioramenti e strofinamenti casuali, ora come d'un intimità decisiva, che lo impegnavano a non più tirarsi indietro. (p. 10)

E ogni volta che in questa altalena di incertezze riguardo a ciò che è fantasia e ciò che è realtà - situazione di ambiguità destinata a rimanere irrisolta, anche per la sua incapacità ad uscire dal gioco rischiando di persona - emergono seri dubbi sulla reale consistenza dei risultati raggiunti, e il ruolo giocato dell'immaginazione gli appare preponderante, nasce nel soldato un sentimento di forte disorientamento e di conseguente frustrazione: "Era la fine, pensò il fante Tomagra, di quella baldoria segreta: e adesso, a ripensarci, essa appariva una ben misera cosa ai suoi ricordi, sebbene egli l'avesse avaramente ingigantita nel viverla . . ." (p. 9)

In un'altra prospettiva, di nuovo a un livello che viene a intrec-

ciarsi - e ancor più strettamente - alla problematica della conoscenza, segni tangibili dell'esperienza - che altrimenti rischierebbe di annegare "nell'ombra insicura del ricordo" (p. 35), sentita quindi come certa solo quando è oggettivata attraverso le immagini a stampa - sono anche quelli di cui vanno in cerca i "fotografi della domenica", gli "scattatori d'istantanee" inseguitori della "vita che sfugge", i cacciatori dell'inafferrabile contro i quali si appunta la polemica di Antonino, il protagonista de "L'avventura di un fotografo" (p. 40). Ma da una logica altrettanto folle e sviluppata nelle sue conseguenze più paradossali si farà contagiare anche Antonino nel tentativo di esperire tutte le possibilità del mezzo espressivo: il suo breve, precario rapporto con Bice è segnato infatti dalla ricerca della totalità e dell'assoluto ossessivamente perseguita attraverso la macchina fotografica: "C'erano molte fotografie di Bice possibili e molte Bice impossibili a fotografare, ma quello che lui cercava era la fotografia unica che contenesse le une e le altre" (p. 40). E di fronte alla parzialità e frammentarietà e insieme alla complessità, mutevolezza e contraddittorietà della realtà, di cui per lui sono espressione quelle "sabbie mobili degli stati d'animo, degli umori, della psicologia" (p. 40) da cui appunto vorrebbe sfuggire, Antonino va alla ricerca di una soluzione che sia tale da fissare Bice nella sua essenza, in qualcosa di stabile e definitivo, non soggetto a mutamento, in un "ritratto fuori del tempo e dello spazio" (p. 42), o nella fotografia che "esaurisce tutte le immagini possibili" (p. 43) di lei, nel tentativo di ricostruire "un'identità frantumata in un pulviscolo di immagini" (p. 43).

A partire quindi da questo bisogno di conoscenza, dove la proble-

matica del rapporto realtà/rappresentazione si intreccia a quella del rapporto fra le diverse dimensioni del reale, considerato rispetto alle polarità pubblico/privato, particolare/generale, soggettivo/oggettivo, quotidiano/eccezionale, Antonino arriva alla consapevolezza finale della inattingibilità della realtà e della parzialità e frammentarietà della conoscenza: "Forse la vera fotografia totale è un mucchio di frammenti di immagini private, sullo sfondo sgualcito delle stragi e delle incoronazioni." (p. 44) E conclude che "fotografare fotografie era la sola via che gli restava, anzi, la vera via che lui aveva oscuramente cercato fino allora." (p. 45)

Se teniamo conto di come questo personaggio di Antonino ci viene esplicitamente descritto fin dall'inizio, come persona fondamentalmente isolata, distaccata dalla vita concreta, il cui rapporto con la realtà è essenzialmente di tipo intellettuale, sostenuto da una forte tensione conoscitiva (pp. 36-37) e da una tendenza all'astrazione, e che proprio l'esasperazione di queste sue modalità lo porta alla rottura del rapporto con Bice e quindi alla solitudine, mi pare che la conclusione di questa vicenda non possa che significare la rinuncia dichiarata a un rapporto più diretto e concreto con la realtà che viene sostituita dalla rappresentazione, esplicitamente teorizzata come l'unica modalità possibile. Per usare un'espressione dell'autore, mi pare che questa chiusa rappresenti in ultima analisi il punto di arrivo di un "itinerario verso il silenzio".[6]

Se in Antonino la rappresentazione viene a sostituire il rapporto diretto con la realtà, nel protagonista de "L'avventura di un lettore", Amedeo, da una prospettiva diversa, troviamo un altro esempio di una moda-

lità di rapporto con la vita mediata dalla rappresentazione. Di Amedeo ci viene detto che l'interesse per la vita attiva in lui viene calando e il piacere della lettura tende a sostituire l'azione diretta, così che "la pagina scritta gli apriva la vera vita, profonda e appassionante", mentre in confronto tutto il resto era "un mondo accessorio e decorativo, che non poteva impegnarlo in nulla." (p. 65) E' molto probabile che questo tipo di prospettiva sulla realtà corrisponda a un modo intellettuale di difendersi dalle emozioni, e questa ipotesi è avvalorata, del resto, da una parte dall'atteggiamento che Amedeo complessivamente assume nei confronti della donna, dalla sua mancanza di reale attenzione verso di lei, e dall'altra parte, più in generale, dalla sua spiccata tendenza alla razionalizzazione, ad agire sempre sulla base di una valutazione attenta dei possibili risultati - in termini di vantaggi e svantaggi - delle proprie azioni, dalla costante preoccupazione - che sottende tutte le varie manifestazioni del suo comportamento - di conservare un proprio equilibrio ideale e di non mettere minimamente in discussione la propria scala di priorità e il proprio stile di vita, preoccupazione questa rappresentata emblematicamente - e ironicamente dal punto di vista dell'autore - dal timore di non riuscire a terminare il romanzo che sta leggendo, di doverlo interrompere e di avere poi difficoltà a ritrovare il filo.[7]

Mi pare molto significativo - rispetto alla possibilità di una lettura più unitaria e compatta di questa raccolta secondo una prospettiva che veda al centro il punto di vista dei protagonisti, il loro atteggiamento di base nei confronti della realtà - il fatto che i personaggi delle

"avventure" presentano per lo più delle caratteristiche comuni.[8] Sono quasi sempre rappresentanti del ceto medio per quanto riguarda la collocazione sociale (con l'eccezione dei due sposi che sono di condizione operaia), alcuni in particolare (lettore, poeta, fotografo) sono degli intellettuali; manifestano generalmente un forte bisogno di sicurezza che si esprime nella ricerca di ordine (sono tendenzialmente molto abitudinari e metodici, alcuni fino all'eccesso) e di tranquillità esteriore come condizione necessaria per sentirsi a proprio agio; una costante preoccupazione per il proprio equilibrio interiore - evidentemente sentito come molto precario - che va preservato ad ogni costo, da cui la paura del cambiamento e un comportamento generalmente molto cauto, prudente e riflessivo soprattutto nella sfera dei rapporti interpersonali, dove il rischio di lacerazioni è avvertito maggiormente.[9] E per quanto riguarda in particolare il loro rapporto con la società, questi personaggi esprimono frequentemente preoccupazioni di tipo piccolo-borghese e dipendenza dalle convenzioni sociali, manifestando anche a questo livello una difficoltà ad assumere un atteggiamento più critico e attivo nei confronti della realtà. Si potrebbe affermare pertanto che questo tipo di personaggio rappresenta una costante nell'opera di Calvino, e molto probabilmente in questa loro inquietudine e insicurezza di fondo e insieme in questo eccesso di difese, in questa loro lieve coartazione si deve leggere un'espressione del disagio del loro tempo, o meglio un aspetto di quella che si potrebbe genericamente definire la problematica della alienazione nel mondo contemporaneo.

E mi pare che un aspetto particolarmente significativo di questo

disagio, legato a un'esperienza fondamentalmente passiva della realtà, si riveli nel vissuto di incertezza che accompagna alcuni di loro riguardo alla propria identità personale e all'immagine di sè, come se ci fosse in loro un bisogno di sempre rinnovate conferme. Così ad esempio l'impiegato si preoccupa di mostrare all'amico un certo tipo di immagine di sè e si compiace eccessivamente del proprio piglio disinvolto, del proprio viversi quel giorno sempre all'altezza di ogni situazione. E così il viaggiatore - che ripetutamente manifesta il bisogno di rassicurarsi che tutto va per il meglio e di convincersi di essere sempre in grado di uscire vincitore da qualsiasi situazione - si compiace esageratamente della propria prudenza, capacità organizzativa e maturità di fronte alla vita. E per mantenere o confermare un'elevata, rassicurante immagine di sè - che sconfina a tratti, comicamente, in una sorta di narcisismo reattivo o addirittura in forme di megalomania - questi personaggi ricorrono a tutta una serie di meccanismi di negazione, razionalizzazione e proiezione che testimoniano invece, appunto, fragilità e insicurezza di base rispetto alla propria identità.[10]

Problematica questa espressa esplicitamente ad esempio ne "L'avventura di un miope", dove si dice che Amilcare Carruga "era oltremodo affezionato alla sua maniera d'essere" (p. 73), così che persino un fatto apparentemente banale come la scelta della montatura degli occhiali si trasforma per lui, ironicamente, nel problema di come preservare la propria identità, per non correre il rischio di diventare "uno con gli occhiali", perchè risulti chiara la distinzione fra "ciò che era la sua faccia - una faccia qualsiasi ma pur sempre una faccia - e quel che era

un oggetto estraneo, un prodotto dell'industria." (p. 73)

Particolarmente significative dal punto di vista della problematica dell'identità personale mi paiono inoltre "L'avventura di una bagnante" e "L'avventura di una moglie", dove il tema si sviluppa in relazione a un discorso più ampio sul rapporto libertà individuale/modelli e convenzioni sociali, approdando a soluzioni diverse nei due racconti: mentre nel primo abbiamo una sostanziale accettazione della realtà sociale così come è, perchè le preoccupazioni per il "decoro" borghese e per la propria immagine sociale finiscono per prevalere su alcune riflessioni più critiche che toccano in particolare la sfera del rapporto uomo-donna o del rapporto fra donne; nel secondo abbiamo invece una messa in discussione molto più esplicita, anche se al livello di una presa di coscienza appena iniziale, della definizione sociale dei ruoli, e insieme un tentativo di affermare invece la propria libertà di scelta e la propria autonomia nei rapporti.[11]

All'incertezza sulla propria identità si ricollega strettamente la difficoltà di comunicazione con l'altro in relazione all'immagine che se ne ha all'interno del rapporto, immagine che risulta essere più o meno incerta appunto, idealizzata o deprezzata, ma assai raramente corrispondente a quella di una persona avvicinata nella sua realtà e nella sua interezza. Così la ragazza col cappuccio celeste-cielo ne "L'avventura di uno sciatore" è l'immagine dell'altro idealizzato, e tanto più distante e irraggiungibile nella sua perfezione quanto più idealizzato, e Cinzia U. ne "L'avventura di un viaggiatore", nel cui abbraccio il protagonista fa consistere la "somma di tutto il bene dell'esistere" (p. 54), da cui gli

viene un sentimento d'orgoglio e di sicurezza come proiezione su di sè della perfezione di lei, è rappresentata come un bene vagheggiato a distanza; e così pure un oggetto d'amore irragiungibile, e questa volta tanto più investito quanto più irraggiungibile, è la Isa Maria Bietti de "L'avventura di un miope". E ancora, l'altro sempre sfuggente entro una situazione rigidamente definita dall'esterno, che non lascia margini agli individui rispetto alla possibiltà di vivere un rapporto reale ("L'avventura di due sposi"); l'altro indecifrabile e insieme irraggiungibile (la vedova de "L'avventura di un soldato" e, in un'altra prospettiva, anche la Bice de "L'avventura di un fotografo"); l'altro tenuto a distanza, svalutato, non capito perchè non abbastanza investito (la donna ne "L'avventura di un lettore"); separato da tutto ciò che attiene l'esperienza quotidiana perchè non deve mettere in discussione niente della vita abituale del protagonista ("L'avventura di un impiegato"); tenuto prudentemente a distanza in quanto il proprio equilibrio personale è sentito come minacciato dal rapporto d'amore ("L'avventura di un poeta"); tenuto emotivamente lontano per evitare quelli che sono vissuti come elementi di tensione e di disturbo all'interno di un rapporto troppo coinvolgente ("L'avventura di un automobilista"). In ogni caso, difficoltà o impossibilità di comunicazione, distanza e, in ultima analisi, solitudine, è il prezzo che questi personaggi pagano.[12]

Così non avviene in realtà l'incontro fra il poeta e Delia, divisi da una sensibilità troppo diversa;[13] e così pure, al di là della breve intesa amorosa, non c'è reale comunicazione sul piano emotivo fra il lettore e la villeggiante; il miope non riesce a stabilire un rapporto con Isa Maria

Bietti nè d'altra parte con nessun altro che gli stia a cuore; il viaggiatore è consapevole che non riuscirà a dire nulla a Cinzia di quello che è stata per lui quella notte in treno; l'impiegato non riesce a conservare nemmeno il ricordo delle sensazioni della notte; gli sposi, a causa dei diversi turni di lavoro, non si vedono se non per pochi minuti al mattino e alla sera, in un rapporto dove la precarietà dell'incontro - peraltro forse l'unico incontro vero di tutte queste storie, dove momenti di tenerezza si alternano a momenti di tensione - diventa la nota dominante; il soldato non riesce a raccogliere dalla vedova neppure uno sguardo che sia esplicitamente rivolto a lui; il fotografo, piantato da Bice, si riduce dapprima a fotografare la sua assenza, per rinchiudersi poi alla fine in una solitudine che appare senza vie d'uscita. E nella storia che significativamente chiude la raccolta, l'automobilista paga la tranquillità interiore finalmente raggiunta attraverso l'eliminazione del rischio di vivere emozioni spiacevoli, con l'accettazione di principio dell'inattingibilità dell'altra persona e dell'incomunicabilità all'interno del rapporto.[14]

E mi pare che quest'ultimo racconto getti una luce nuova su un tema già accennato a proposito delle avventure del soldato e soprattutto del fotografo: come affrontare il problema, che è conoscitivo ed esistenziale insieme, di rapportarsi alla complessità e alla mutevolezza del reale, di orientarsi nel caos dell'esperienza (e quindi anche delle emozioni), in quella che altrove l'autore definisce "la molteplicità conoscitiva del mondo in cui viviamo".[15] Il restringimento del campo visivo prodotto dal buio, che cancella tutti i particolari inessenziali del paesag-

gio esterno mettendone in evidenza solo gli elementi indispensabili, fornisce al guidatore notturno un modello apparentemente "razionale" di lettura della realtà. Di fronte a un rapporto che è diventato troppo complesso, spiacevolmente confuso e intriso di banalità e di elementi emotivi, il protagonista ristruttura tutta la situazione traducendola in termini più semplici, considerandola cioè in termini di concetti geometrici, secondo una logica astratta e riduttiva che trasforma paradossalmente i protagonisti della vicenda in due coni di luce in perpetuo movimento.[16] Ma il prezzo che paga per tenere a distanza emozioni e confusione è quello di una semplificazione della realtà tale da annullare la possibilità del rapporto e l'esistenza stessa delle persone come tali.

E quanto all'altro tipo di soluzione che viene suggerito a questo stesso problema, nella chiusa de "L'avventura di uno sciatore" - dove la ragazza celeste-cielo sembrerebbe rappresentare l'uscita dal labirinto, diventando un punto di riferimento, testimoniando la possibilità di organizzare e dare un senso all'esperienza, pur complessa e problematica, non perdercisi dentro ma sottrarla al caso e al disordine[17] - la sua positività è solo apparente, perchè, come lo stesso linguaggio e l'atmosfera sostanzialmente fantastica del racconto testimoniano, non siamo qui su un piano realistico, ma sul piano di una rappresentazione allegorica.

E' vero però che la conclusione di questo racconto mette a fuoco con chiarezza un ultimo tema che mi pare centrale, che è quello dell'aspirazione al superamento della disarmonia vissuta come tensione fra il bisogno di ordine, unità e chiarezza presente nell'individuo e una realtà che appare

invece per lo più confusa e contraddittoria. Mi pare cioè che qui sia rappresentato nel modo più esplicito, attraverso un personaggio estremamente idealizzato, quello della ragazza celeste-cielo appunto, un tema, già presente ne "L'avventura di un automobilista", che a diversi livelli e secondo diverse prospettive ritroviamo più o meno in tutti i racconti. Aspirazione all'armonia che nel lettore ad esempio si esprime come presa di distanza da una realtà potenzialmente conflittuale attraverso la scelta di sostituire la pagina scritta alla vita reale, nell'impiegato e nel viaggiatore come tensione al superamento della frattura fra i propri desideri e la realtà, nella bagnante e nella moglie come esigenza di equilibrio fra i propri bisogni di individui e i modelli sociali di comportamento. In ogni caso un'aspirazione vissuta come idea-guida, come un ideale cui tendere, rispetto al quale si danno appunto le diverse modalità, qui esemplificate dai vari protagonisti, di venire a patti con la realtà.

Ed è certamente significativo in questo contesto il fatto che l'unico momento di vera armonia che ci viene descritto - il rapporto del poeta con la perfezione della natura in cui viene a trovarsi immerso - dove, tra l'altro, la presenza della donna sembra costituire come un'estensione della bellezza della natura - sia rappresentato come un momento che non trova possibilità di espressione, mentre è solo di fronte a una realtà di sofferenza e di dura lotta per la vita, nel disagio di non sentirsi "con la coscienza a posto" (p. 94), cioè in una situazione problematica, di tensione, che il poeta ritrova la sua voce.[18]

N O T E

[1]Italo Calvino, "Gli amori difficili", in I racconti (Torino: Einaudi, 1958).

[2]Italo Calvino, Nota introduttiva a Gli amori difficili (Torino: Einaudi, 1970), p. ix. In questa Nota l'autore si preoccupa inoltre di precisare che il titolo di questa roccolta è una "definizione ironica", perchè "dove d'amore o di amori si tratta, le difficoltà restano molto relative." Così come, del resto, "Anche questa definizione di 'avventura' ricorrente nei titoli dei singoli testi è ironica: se viene ben a proposito per i primi pezzi della serie. . . . nella maggior parte dei casi indica soltanto un movimento interiore, la storia di uno stato d'animo, un itinerario verso il silenzio." (p. ix)

[3]A questo proposito, vedi ad esempio la rappresentazione del passeggio serale per la via principale della città ne "L'avventura di un miope", il fenomeno dello sci domenicale nei primi anni del boom economico ne "L'avventura di uno sciatore", le gite domenicali o i fine - settimana fuori città ne "L'avventura di un fotografo".

[4]Lo affermerà del resto più tardi lo stesso autore, anche se da una prospettiva più specificamente intellettuale, nella Prefazione a Una pietra sopra: "prende via via più rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio: il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica." (p. viii)

[5]François Wahl (n.t., in La revue de Paris, novembre 1960, n. pag.) rinviene in questa sorta di pacificazione finale attraverso la contemplazione del paesaggio - che comporta una presa di distanza dalle proprie emozioni e tensioni interne - una costante dei racconti di Calvino: "l'incalzare di formule e d'avvenimenti si esaurisce per terminare infine nella pace della contemplazione. Questo è il processo che governa ogni opera di Italo Calvino. Compone i termini che meno siamo abituati a vedere andar d'accordo. . ." (citato nella Nota introduttiva, p. xv). E forse si può applicare in parte anche ai finali di questi racconti il discorso sulla "contrapposizione di immagini" che l'autore fa a proposito della chiusa de La formica argentina e de La nuvole di smog (vedi Ferdinando Camon, op.cit., p. 196).

[6]Vedi Nota introduttiva, p. ix. In questo senso, pur trovandola interessante per diversi aspetti, non sono d'accordo con l'interpretazione che di questo racconto dà Marco Papa (vedi "La realtà, la fotografia, la scrittura: Postille in margine a 'L'avventura di un fotografo'

di Italo Calvino," Rassegna della letteratura Italiana, 84 (1980), 257-68), il quale vede nel protagonista un personaggio alternativo a tutti gli altri protagonisti delle "avventure", l'unico personagggio positivo di questa raccolta, che consapevolmente sperimenta la "mimesi del negativo" per verificare fino in fondo le conseguenze di una logica determinata, in questo caso quella della macchina fotografica come strumento espressivo. Con la soluzione finale della metafotografia, Antonino sarebbe l'unico personaggio capace di coniugare le due dimensioni del pubblico e del privato, la sfera del personale e la storia e quindi di uscire dalla gabbia del soggettivismo riuscendo a stabilire un rapporto con la realtà più vasta all'esterno di sè. Pur essendo d'accordo senz'altro sulla maggior consapevolezza di Antonino rispetto a quella di altri personaggi, mi pare tuttavia che nel complesso la storia non possa essere letta che come sconfitta, sia rispetto al suo bisogno di conoscenza che, soprattutto, sul piano dei rapporti umani e di una capacità di controllo positivo sulla realtà.

[7]Vedi l'incapacità di Amedeo di "leggere" nello sguardo e, sull'altro versante, l'amarezza della donna che non si sente capita. (p. 70)

[8]Facendo esprimere ai vari personaggi il proprio punto di vista soggettivo sulla vicenda che li vede protagonisti, l'autore evidenzia l'operare della logica chiusa di cui essi sono in modo diverso e in diversa misura prigionieri. Il fatto però che essi siano tutti rappresentati in terza persona e identificati attraverso elementi che li definiscono più oggettivamente dall'esterno, consente all'autore di intrecciare a quello del protagonista il proprio punto di vista sulla vicenda, con un effetto di distanziamento ottenuto particolarmente attraverso l'ironia e l'umorismo, così che si ha una lettura della storia su un piano duplice. Mi pare che la compresenza di questi due piani costituisca un elemento fondamentale e caratteristico di questi racconti e non sia invece tenuta presente da Barilli quando - all'interno di un discorso complesso e articolato che sostanzialmente esprime un giudizio negativo sull'autore, e in termini assai drastici e liquidatori, - rimprovera a Calvino, oltre che lo scarso "spessore psicologico e patologico" dei suoi personaggi e la "quasi assoluta incapacità di affrontare situazioni psicologiche complesse", la "mancanza di dramma" e la "asessualità" dei racconti, per cui, ad esempio, "gesti e segni rivelatori" sono "fissati con preciso potere analitico . . . ma trattati col tono di superiore distacco e di divertimento di chi resta estraneo alla tonalità specifica che li impronta e li unifica." Vedi "I racconti di Calvino", Il Mulino, 90 (agosto 1959), pp. 164 e 166). Ritengo che questo tipo di critica, che si estende poi ad altre opere di Calvino, in particolare La formica argentina e La nuvola di smog, debba essere rifiutato in quando pretende di sostituirsi o sovrapporsi all'autore proponendo una valutazione basata su opzioni strettamente soggettive piuttosto che fondata su un'analisi dell'opera per quello che essa è, e di conseguenza non riconosce il senso - funzionale a un tipo di rappresentazione certo esplicitamente perseguito dall'autore - di una forma narrativa che di

proposito rifugge dai toni drammatici per assumere invece una prospettiva più oggettiva e distaccata.

[9] Sono aspetti, alcuni di questi, che ritroviamo anche nel protagonista de La nuvola di smog (vedi, ad esempio, il bisogno di ordine, di continuità, di anonimato che esprime il viaggiatore, p. 49), così come altri tratti del viaggiatore (ad esempio, il suo senso di inferiorità di fronte a uomini dalla vita pratica) ricordano certe problematiche di Quinto Anfossi ne La speculazione edilizia, e così come l'atteggiamento del lettore nei confronti della bagnante richiama il rapporto di Quinto con Nelly. Sono solo alcuni esempi, ma questo tema potrebbe essere molto più sviluppato.

[10] Un vissuto di inferiorità e di esclusione, che si traduce in insicurezza personale e quindi difficoltà ad assumere fino in fondo la responsabilità delle proprie scelte, sembra essere in particolare alla base de "L'avventura di un soldato". Mi pare poi significativo, rispetto al suo atteggiamento verso la realtà, il fatto di viversi come all'interno di un gioco che gli impone con le sue regole un certo tipo di comportamento obbligato. (pp. 7 e 10)

[11] Sono queste, tra l'altro, problematiche che anticipano - a mio parere - almeno per alcuni aspetti, certe successive riflessioni del movimento femminista. Ancora a proposito di questi due racconti, mi pare valga la pena di richiamare un intervento di Pietro Citati (n.t., in Il Punto (febbraio 1959) n. pag., citato nella Nota introduttiva a Gli amori difficili, il quale, mostrando di apprezzare soprattutto il Calvino "razionalista" e "favolista", riscontra con un certo stupore il suo abbandonarsi invece a quelle che lui chiama "vere orge di psicologia", psicologia che lui definisce peraltro "astratta, un puro strumento analitico, che non coincide mai veramente con le vicende individuali, e quindi può assumere movenze di pura, schematica avventura intellettuale",(vedi Nota introduttiva, p. ix). (A questo proposito vedi anche l'osservazione di Barilli, già citata, circa lo scarso spessore psicologico e patologico dei personaggi di Calvino.) Mi pare invece che questi due racconti in particolare costituiscano semmai due esempi di notevole finezza di analisi psicologica, per quanto l'autore stesso dichiari poi in altra sede (vedi Prefazione a I nostri antenati, p. ix) non essere "la psicologia, l'interiorità, gli interni, la famiglia, la società (specie se buona società)" suo precipuo interesse.

[12] A questo proposito, nella Nota introduttiva, l'autore precisa: "Se queste sono, per la più parte, storie di come una coppia non s'incontra, nel loro non incontrarsi l'autore sembra far consistere non solo una ragione di disperazione, ma pure un elemento fondamentale - se non addirittura l'essenza stessa - del rapporto amoroso . . . Forse il titolo che meglio potrebbe definire ciò che questi racconti hanno in comune sarebbe Amore e assenza"(pp. ix-x).

[13]Il tipo di rapporto fra il poeta e Delia richiama per analogia quello tra il protagonista de La nuvola di smog e Claudia: vedi in particolare la loro appartenenza a due mondi diversi, i modi radicalmente diversi di atteggiarsi nei confronti della realtà e quindi la difficoltà di comunicazione. Va rilevato, tra l'altro, che il poeta non ha parole per esprimere l'amore: "Per lui, essere innamorato di Delia era sempre stato così, come nello specchio di questa grotta: essere entrato in un mondo al di là della parola." (p. 93)

[14]Vedi "L'avventura di un automobilista", p. 108: "Tutto è ancora più incerto ma sento d'aver ormai raggiunto uno stato di tranquillità interiore: finchè potremo controllare i nostri numeri telefonici e non ci sarà nessuno a rispondere continueremo tutti e tre a scorrere avanti e indietro lungo queste linee bianche, senza luoghi di partenza o di arrivo che incombano gremiti di sensazioni e significati sulla univocità della nostra corsa, liberati finalmente dallo spessore ingombrante delle nostre persone e voci e stati d'animo, ridotti a segnali luminosi, solo modo d'essere appropriato a chi vuole identificarsi a ciò che dice senza il ronzio deformante che la presenza nostra o altrui trasmette a ciò che diciamo.

Certo il costo da pagare è alto ma dobbiamo accettarlo: non poterci più distinguere dai tanti segnali che passano per questa via, ognuno con un suo significato che resta nascosto e indecifrabile perchè fuori di qui non c'è più nessuno capace di riceverci e d'intenderci."

[15]Vedi "La sfida al labirinto", p. 90, dove, tra l'altro, l'autore dichiare che se la sua prima scelta formal- morale è stata per le soluzioni di stilizzazione "riduttiva", secondo un'istanza razionalista, tutta la sua esperienza più recente lo porta però a orientarsi invece "sulla necessità di un discorso il più possibile inglobante e articolato, che incarni la molteplicità conoscitiva e strumentale del mondo in cui viviamo." (p. 89)

[16]Vedi Sara Maria Adler, Calvino: The Writer as a Fablemaker (Potomac, Md.: Porrua Turanzas, North American Division, 1979).

[17]Vedi "L'avventura di uno sciatore", p. 102: "La ragazza s'era già slanciata per la discesa e andava con i suoi tranquilli zig-zag, ora era già dove le piste erano più battute dagli sciatori, ma in mezzo a tutto lo sfrecciare di sagome confuse e intercambiabili la sua figura appena disegnata come un'oscillante parentesi non si perdeva, restava l'unica che si potesse seguire e distinguere, sottratta al caso e al disordine. L'aria era così nitida che il ragazzo dagli occhiali verdi indovinava sulla neve il reticolo fitto delle orme di sci, dritte ed oblique, delle strisciate, delle gobbe, delle buche, delle pestate di racchetta, e gli pareva che là nell'informe pasticcio della vita fosse nascosta la linea segreta, l'armonia, solamente rintracciabile nella ragazza celeste-cielo e questo fosse il miracolo di lei, di scegliere

a ogni istante nel caos dei mille movimenti possibili quello e quello solo che era giusto e limpido e lieve e necessario, quel gesto e quello solo, tra mille gesti perduti, che contasse."

[18]Vedi, a proposito di questa interpretazione de "L'avventura di un poeta", Sara Maria Adler, op.cit., che sottolinea come questo discorso valga anche per l'autore, in quanto la sua narrativa nasce sotto il segno della tensione, non dell'armonia fra uomo e realtà.

C A P I T O L O 4

L A V I T A D I F F I C I L E

LA FORMICA ARGENTINA

Il primo racconto della raccolta - La formica argentina (1952)[1] - ha al centro il solito tema dell'uomo che si trova a dover far fronte a una situazione problematica, in questo caso un ambiente "naturale" ostile, che costituisce per lui un contesto di sfida.

La trama narrativa si sviluppa essenzialmente come progressiva presa di coscienza da parte del protagonista della realtà della situazione in cui si trova immerso: analisi del problema, individuazione delle possibili modalità di farvi fronte e ricerca, attraverso il confronto e la riflessione, della risposta e dell'atteggiamento più adeguato, fino alla conclusione finale. Il racconto, molto compatto - occupa un arco di tempo di due sole giornate ed è costituito di pochi fatti essenziali tutti aventi luogo in uno spazio molto limitato - è narrato in prima persona, dal punto di vista del protagonista, e presenta, in particolare nella struttura della relazione fra il narratore-protagonista e gli altri personaggi, una costruzione molto precisa e rigorosa.

Protagonisti del racconto una giovane coppia proletaria all'atto del trasferimento in un'altra località e dell'ingresso nella nuova casa. Lui disoccupato, il bambino malaticcio, alle spalle una vita di

stenti. Da una parte l'orizzonte psicologico è dunque dominato da ansie e preoccupazioni di tipo materiale (le responsabilità della famiglia, il lavoro) e da un corrispettivo senso di insicurezza, peraltro aggravata, quest'ultima, da un vissuto di subalternità nei confronti della padrona di casa, rappresentante della borghesia, che con tutte le sue raccomandazioni ottiene giusto l'effetto di aumentare in loro quel senso di stare addentrandosi "in un difficile mare" (p. 86).[2] Dall'altra parte, la speranza di un miglioramento sociale - un pezzo alla volta, uno scalino alla volta: prima la casa, poi, chissà, il terreno da coltivare - l'aspettativa di una maggior serenità che contrasta con la dimensione di vita più dura cui sono abituati: ricerca di conferme, dunque, e insieme un sentirsi tuttavia un po' intimiditi, incerti, come increduli di fronte alla possibilità di esperienze nuove e diverse, più positive, rispetto alle quali sembrano mancare loro i parametri giusti.[3] In questo contesto, anche il rapporto di coppia esprime un momento di solidarietà, e se nel protagonista rinveniamo talora una certa ambivalenza,[4] è però sempre la ricerca di una risposta di rassicurazione che prevale in questo legame, reso peraltro più stretto dalle comuni difficoltà materiali cui i due devono far fronte.

Il tema della formiche, introdotto già in apertura ("Noi non lo sapevamo, delle formiche, quando venimmo a stabilirci qui", p. 85), viene ripreso poco più avanti creando un brusco stacco di tono, imprimendo una svolta allo sviluppo del racconto quando ormai pare che la coppia si

stia avviando su binari abbastanza normali e tranquilli. Le formiche si impongono da subito come una presenza ineliminabile, un elemento insinuante e incontenibile:

> Aveva visto le formiche sul rubinetto e la fila che veniva giù per il muro ... erano una fila fitta che traversavano il muro e venivano dalla cornice della porta e chissà donde avevano origine. Ora le nostre mani ne erano coperte e noi le tenevamo aperte davanti agli occhi cercando di veder bene com'erano, queste formiche, e muovendo continuamente i polsi per non farcele scendere giù per le braccia. Erano formiche minuscole e impalpabili che si muovevano senza posa come spinte dallo stesso sottile prurito che si davano. (pp. 88-89).

L'idea della loro presenza - e la suggestione che ne deriva - assume rapidamente toni da incubo, diventa un'ossessione: il pensiero di essere scoperti e senza difese di fronte a un nemico onnipresente, riproducentesi all'infinito, inestinguibile, il vissuto di essere invasi e al di fuori di qualsiasi possibilità di controllo della situazione: "cosa avrebbe potuto dirci, lo zio Augusto? La parola "formiche", per noi, allora, non poteva affatto esprimere lo sgomento di fronte a questa nostra condizione." (p. 95).

Per quanto riguarda il significato simbolico della formica argentina, alle dichiarazioni dell'autore e alle interpretazioni ufficiali della critica[5] si potrebbero intrecciare altri tipi di lettura suggeriti ad esempio da situazioni legate all'attualità contemporanea o anche dalla diversa sensibilità che si è sviluppata di fronte a certe problematiche. L'autore - si è visto nel capitolo 1 -

propone l'ipotesi di una "calamità naturale", precisamente "le minuscole formiche che infestano la Riviera"; vale a dire, tende a individuare nelle formiche la manifestazione di una natura ostile e minacciosa.[6] Mi sembra - questa dell'autore - un'interpretazione concreta e realistica, legata all'aspetto più letterale del racconto, che non esclude però altri significati possibili in termini più generali. La formica potrebbe anche rappresentare infatti una condizione esistenziale, piuttosto che naturale o storica, un'oscura minaccia, astratta e indeterminata, che pesa sulla vita della gente anche a prescindere dalla condizione di classe, minaccia rispetto alla quale si possono sviluppare diverse risposte, ma tutte inadeguate e, in ultima analisi, perdenti.

Oppure - ed è questa l'interpretazione che mi sembra più probabile - proprio in quanto costituisce una situazione in cui ci si trova totalmente immersi, cui non ci si può sottrarre, la formica potrebbe riferirsi all'organizzazione sociale in quanto tale, al sistema e all'ideologia che questo esprime, qualcosa di cui tutti, sia pure in modi diversi e pagando prezzi diversi, sono vittime. Questa interpretazione sarebbe avvalorata dal fatto che neppure la signora Mauro, la padrona di casa - la cui villa, simbolo tangibile dell'appartenenza di lei a una classe sociale superiore, occupa visivamente una posizione sopraelevata rispetto al quartiere proletario dove si svolge la maggior parte delle vicende narrate - è immune dal flagello delle formiche. Anzi, sembrano addirittura "termiti africane" quelle che minacciano la sua persona e la sua casa.[7]

E' vero che agli occhi del protagonista lo zio Augusto, l'unico che non si pone il problema delle formiche, sembrerebbe costituire un'eccezione, ma questo dato, essendo zio Augusto uno che vive di fatto al di fuori delle regole, dei vincoli e delle costrizioni imposte dalla società, avvalora se mai l'ipotesi della formica come simbolo legato alla struttura sociale o all'interiorizzazione di norme che invadono e condizionano anche la vita privata dell'individuo.

In questo contesto, intorno al protagonista si viene a delineare una specie di microcosmo che variamente esemplifica una serie di possibili modalità di far fronte alla "condizione": alcuni atteggiamenti fondamentali in rapporto alla realtà e le relative varianti. E' in relazione a questo quadro, a una riflessione e a una valutazione attenta dei risultati che le varie risposte producono rispetto a una modifica della situazione, che l'atteggiamento del protagonista via via si definisce per confronto e contrapposizione.

All'interno del vicinato, i Reginaudo e il capitano Brauni, le prime persone con cui la coppia viene a contatto, rappresentano, con il tipo di risposta che sono venuti stabilmente strutturando, l'approssimazione, l'assenza di metodo, il procedere casuale per prove ed errori e, rispettivamente, la sistematicità, il metodo scientifico, l'intervento esattamente calcolato e mirato. Entrambi gli atteggiamenti appaiono però estremizzati, considerati dall'autore in chiave un po' ironica, e soprattutto mi pare che l'ironia si appunti su quello dei due che ha più

pretese di efficacia , quello che viene fatto passare per sicuro e infallibile, nello stesso tempo sottolineando l'assurda presunzione del suo ideatore. I Reginaudo, da una parte, affrontano la lotta alle formiche essenzialmente in termini di insetticidi variamente combinati, alternati, sostituiti, quasi come fosse un gioco e, tutto sommato, con una certa dose di allegria e di divertimento. In questo gioco il nemico - sostanzialmente accettato come inevitabile - finisce per essere inglobato nel loro orizzonte di vita. In ultima analisi, i Reginaudo sembrano aver imparato in qualche modo a convivere con le formiche, rinunciando definitivamente ad averla vinta su di loro. Testimonianza concreta di questo loro atteggiamento di fondo, anche la loro casa e soprattutto il giardino viene ad assumere un aspetto quasi divertente e piacevolmente disordinato, nella gran confusione di barattoli e polveri insetticide di tutti i colori.[8]

Dall'altra parte, l'atteggiamento del capitano Brauni, la sua abitazione e il suo giardino si collocano in aperto contrasto con l'esuberanza e l'improvvisazione dei Reginaudo. Espressione di un atteggiamento del tutto diverso in rapporto al mondo e alla vita, il sorriso teso e lo sguardo freddo del capitano Brauni, la sua precisione metodica, la tensione costante, un calcolo azzardato quanto assurdo, un'organizzazione minuziosa, razionale quanto inutile. Tutto nella sua vita è ormai stabilmente finalizzato all'unico obiettivo di distruggere le formiche, di vincere la partita. E di questo accanimento, che si

concretizza fondamentalmente nell'ideazione di una incredibile trappola per formiche, l'autore ci fornisce un'immagine paradossalmente ironica quando, all'interno di questa logica, persino la moglie del capitano sdraiata su un'amaca fa sorgere il dubbio di essere stata a sua volta utilizzata come possibile esca per una nuova trappola:

> Sospesa tra due alberi vidi un'amaca bianca e compresi che doveva esservi sdraiata quell'ossuta e sgradevole signora Aglaura, ma se ne vedeva solo un polso e la mano che agitava un ventaglio a stecche. Le corde dell'amaca erano sospese ad un sistema di strani anelli, che dovevano certo costituire in qualche modo una difesa dalle formiche; o forse l'amaca non era altro che una nuova trappola per formiche, con la moglie del capitano messa lì per esca. (p. 107).

Modalità, queste dei vicini, che non trovano mai peraltro un momento di integrazione, anzi si escludono reciprocamente - come testimonia l'atteggiamento di sufficienza ironica che essi manifestano nei rispettivi confronti - e che si rivelano peraltro entrambe inadeguate in quanto entrambe sottovalutano la gravità del problema o le reali dimensioni del fenomeno: in modi diversi in entrambi i casi appare infatti una netta sproporzione fra la situazione cui si deve far fronte e gli strumenti ideati per contrastarla. E non è da escludere che anche questa incapacità di mettere in discussione le proprie scelte, questa rigidità di impostazione che comporta un restare prigionieri all'interno di una logica determinata, rappresenti una componente dell'insuccesso nel fronteggiare la situazione.

Soltanto lo zio Augusto - che qui ha trovato il paese ideale, dove

è più facile vivere e procurarsi un guadagno, tanto da convincere la coppia a sistemarsi qui - appare agli occhi del narratore essere immune dalle formiche. "Cosa potevano fargli le formiche a lui?" (p. 108). Ridotte le sue esigenze all'essenziale, vive alla giornata cogliendo la vita come viene, accontentandosi di quello che di buono essa gli offre, libero da vincoli e da consuetudini. In questa prospettiva, che individua chiaramente un legame fra formiche e preoccupazioni e responsabilità sociali, l'immunità di zio Augusto è molto probabilmente il prodotto di una proiezione del narratore, dove lo zio Augusto rappresenta una parte di lui, un aspetto della sua ambivalenza, nostalgia di libertà, desiderio di una vita meno faticosa: in realtà l'atteggiamento di zio Augusto si configura come una modalità di evasione dalla realtà e dalle responsabilità che ne conseguono. E' dunque - prima ancora che uno stile di vita - una coscienza diversa, un diverso livello di responsabilità personale che divide il narratore dallo zio Augusto:

> In lui corpo e anima erano tutt'uno; e avrei voluto vedermici, colla mia pesantezza e i miei pensieri per il capo, a fare le mosse e le uscite di zio Augusto ... più mi rendevo conto di com'era facile per zio Augusto vivere qui, più m'accorgevo che lui era un tipo diverso, e non avrebbe mai sopportato i miei pensieri: una casa da metter su, un lavoro continuato da trovare, un bambino mezzo malato, e una moglie che non ride, e il letto e la cucina pieni di formiche. (p. 109).

Se quello di zio Augusto è un atteggiamento di evasione nei confronti del problema formiche, i frequentatori dell'osteria, gli amici di zio Augusto, di questo atteggiamento rappresentano una variante: far finta che le formiche

non ci siano, coprirne o negarne l'esistenza attraverso un darsi un gran da fare e soprattutto attraverso il bere, che ai loro occhi costituisce per l'appunto "il veleno migliore per la formica" (p. 110). E il narratore intuisce confusamente quale tipo di meccanismo stia alla base dello stile di vita di questa gente: sollevare un gran polverone, "fingersi intorno tutto un mondo movimentato e avventuroso" (p. 110) come una modalità per sottrarsi all'esame di realtà. Il contrasto è quindi tra i due poli del realismo e dell'evasione fantastica, della responsabilità e della fuga dalla responsabilità, rispetto ai quali il narratore si vive in una situazione di ambivalenza:

> L'ostacolo per me a entrare in quella mentalità - pensavo ritornando a casa, - era mia moglie, sempre nemica delle cose fantastiche. E pensavo pure a quanto essa avesse inciso nella mia vita, così che ormai io non riuscivo più a ubriacarmi di parole e pensieri, perchè mi veniva subito in mente il suo viso, il suo sguardo, la sua presenza, che pure m'era cara e necessaria. (p. 110).

L'uomo dell'Ente per la lotta contro la formica argentina - o l'uomo della formica, come viene più generalmente chiamato - esemplifica ancora un altro atteggiamento: ambiguità e compromissione di fondo. Rappresentante della funzione pubblica, stranamente somigliante, sia nella persona che negli strumenti che usa e negli atteggiamenti che esprime, a una formica, il signor Baudino ha il compito di distribuire settimanalmente in tutte le case melassa avvelenata contro le formiche. Mi pare che traspaia con chiarezza attraverso questa figura - la sua "infingarda indifferenza impiegatizia" (p. 114), tutto ciò che in lui indica "con

quanta incallita sfiducia e con quanto disprezzo per le nostre angustie quest'uomo adempisse al suo compito" (p. 114), il circolo vizioso di cui si trova prigioniero avendo lui fatto della "condizione" una ragione di vita e di sopravvivenza per se stesso, e quindi la malafede evocata da tutto il suo comportamento incerto e contraddittorio - una intenzione polemica dell'autore diretta al mondo della burocrazia e ai suoi meccanismi di funzionamento, alla colpevole inefficienza che si traduce in questo caso nella responsabilità di alimentare di fatto quel male che invece a parole si dichiara di voler combattere. E forse non è casuale in questo contesto l'accostamento formica/settore pubblico attraverso la strana somiglianza, sottolineata peraltro ripetutamente dall'autore, fra l'impiegato e la formica: in quell'atteggiamento inconsistente, sfuggente, privo di contorni netti che lui assume di fronte all'attacco verbale della moglie del protagonista - così che il tentativo di lei viene vanificato trovandosi quasi a combattere contro un fantasma - si potrebbe anche leggere un riferimento all'impersonalità, all'inadeguatezza e alla fatiscenza della struttura pubblica. Ma è proprio l'uomo della formica che sortisce l'effetto di unire il vicinato, che consente l'instaurarsi di una specie di solidarietà e di alleanza fra i vicini di fronte al nemico comune. Paradossalmente, non è il vero nemico - la formica - che unisce (la formica, anzi, divide, crea fratture), ma, per un meccanismo di spostamento, essendo molto più facile combattere l'uomo così scoperto e vulnerabile nelle sue palesi contraddizioni, che non la formica, l'impiegato si costituisce come

una sorta di capro espiatorio: lui che, tutto sommato, è probabilmente l'anello più debole della catena, il meno responsabile all'interno del sistema di cui è un esponente.[9]

Rappresentante della borghesia, la signora Mauro si difende invece dal flagello delle formiche facendo leva sui valori della sua classe: il decoro e la compostezza borghese, un'eleganza preziosa e raffinata che copre e nasconde,[10] l'orgoglio dell'animo che non si dà per vinto, un assoluto autocontrollo, l'etica del lavoro: difese tutte che evidenziano però preoccupazioni essenzialmente di facciata, che non affrontano il problema alla radice, ma lo negano, fingono di ignorare l'esistenza. L'immagine che la signora Mauro presenta alla coppia venuta a farle visita per esprimere le proprie rimostranze e insieme per la curiosità di sapere come lei si difende dalle formiche, è quella di una modalità in ultima analisi non troppo diversa, al fondo, da quella dei proletari frequentatori dell'osteria.

Infine, l'atteggiamento della moglie. All'interno della coppia, fin dal primo apparire delle formiche - immediatamente vissute da entrambi come una conferma, se mai ce ne fosse stato bisogno, del loro essere disgraziati (p. 91) - le reazioni si vengono via via sempre più differenziando mettendo in luce due diversi livelli di coscienza, due diverse modalità di rapportarsi con il mondo. Un atteggiamento molto più controllato, riflessivo e distaccato - al limite dell'autoinganno - nell'uomo, che cerca di prendere tempo, si fa carico del compito difficile di gestire concretamente la

situazione, assume iniziative positive, e invece una lotta disperata e inutile nella donna che enfatizza la drammaticità della situazione, esaspera i toni e sembra quasi cercare una conferma dell'ineluttabilità della catastrofe.[11]

Schematicamente, si potrebbe parlare di un atteggiamento razionale e di un atteggiamento invece emotivo nei confronti della realtà, dove il secondo - evidentemente radicato in una storia di miseria profondamente interiorizzata[12] - mi pare tra l'altro risultare oggettivamente "conservatore", in quanto di fatto perdente e rassegnato. Sarà invece l'esasperazione prodotta in lei da un ennesimo trauma, un nuovo attacco delle formiche di cui è vittima il bambino, a mettere in moto nella donna, facendo leva sul suo ruolo di madre, un meccanismo attivo di ribellione che la porta a decidere una spedizione di protesta al ripostiglio dell'uomo della formica. Soluzione destinata però a risolversi in un'esperienza di frustrazione e in un vissuto di impotenza in quanto - come si è visto - l'oggetto preso di mira non è individuato correttamente sulla base di un'analisi della situazione e il risultato si riduce a uno sfogo di tipo emotivo, un'espressione puramente individuale.

Una variante dell'atteggiamento sostanzialmente subalterno della moglie, ma in chiave più regressiva, è rappresentato dalle donne delle casupole circostanti: mentre sembrano idealmente sostenere e incitare la donna che viene poi mandata avanti allo sbaraglio, durante tutta la sequenza dello scontro verbale con l'uomo della formica, costituitesi

come una sorta di coro, in "una specie di impalpabile doppio gioco" (p. 124) le donne finiscono per prendere di volta in volta le parti di quello dei due che sembra avere la meglio. Questa incertezza delle donne del vicinato, che si manifesta anche nella connotazione ambivalente di ciò che il coro esprime, lamentele e richieste di compatimento, "ma gridate come fossero orgogliose proclamazioni" (p. 124) - cioè un vissuto di rassegnazione a un destino atavico che però rappresenta tuttavia un momento di identità e perciò stesso un momento di forza - riflette una coscienza incerta che si traduce alla fine in rassegnazione passiva e fatalistica.[13] Probabilmente risultato di esperienze di manipolazione e di una prolungata condizione di subalternità, questo atteggiamento delle donne rappresenta - rispetto al rapporto con la realtà - una totale incapacità di assumere su di sè una lotta in prima persona perchè al fondo c'è la paura la paura di esporsi e di rischiare.

Misuratosi con tutte queste modalità e confrontatosi con le proprie ambivalenze (soprattutto rispetto all'evasione da una parte e al lamento e alla rassegnazione dall'altra, da cui più è stato tentato e che ha riconosciuto presenti al proprio interno come parti di sè), tentato quindi di chiudersi "in un orgoglio straziato come quello della signora Mauro" (p. 125), ma ben consapevole della differenza di classe che li divide, il narratore non può riconoscersi in nessuno degli atteggiamenti che gli vengono proposti, di cui ha verificato l'inadeguatezza: per questo, pagando il prezzo di un sentimento di forte solitudine, sceglie la via del

riconoscimento consapevole ma non disperato della realtà per quella che è:

> Io guardavo il campo infestato, le siepi, e di là una nuvola di polvere insettifuga salire dal giardino del signor Reginaudo, e a destra l'ombra silenziosa del giardino del capitano, col continuo stillicido delle vittime. Questo era il mio nuovo paese.(p. 125).

Sembrerebbe una terza via fra quella dell'accettazione rassegnata e quella dell'evasione illusoria, entrambe prospettive inadeguate perchè incapaci di modificare una realtà negativa,ed è a proposito di questo atteggiamento che - pur con qualche riserva[14] - l'autore parla di stoicismo, sostanzialmente identificabile, nel contesto di questo racconto, con la forza di accettare una realtà ostile senza rinunciare tuttavia a ricercare una maniera per venire a patti con essa, pur nella coscienza dell'inesistenza, almeno per il momento, di soluzioni reali al problema. In altri termini, mi pare che si potrebbe anche individuare nel protagonista quello che l'autore definisce l'atteggiamento migliore per trovare la via d'uscita dal labirinto, cioè la sfida, piuttosto che la resa al labirinto.[15]

Tuttavia la conclusione - su due immagini successive - mi pare essenzialmente negativa, anche se non chiusa. La ricerca di un momento di immersione nella natura e il paesaggio osservato attraverso gli occhi meravigliati del bambino[16] sembrano segnare il bisogno di uno stacco dalla "vita difficile", la necessità di un momento di pausa per riprendere nuova forza per l'indomani. La traversata serale della città vecchia lungo la strada verso il mare e l'incontro con diverse figure umane assume certamente in questa chiusa un significato allusivo: diverse età, diverse collocazioni

sociali, diverse modalità di affrontare la vita, diverse valenze evocative. E' nell'insieme un'immagine serena, che si chiude sull'idea di una continuità, quindi futuro, speranza. Ma l'immagine finale del mare, che pure è di pace, è significativamente segnata dall'assenza dell'uomo: un mondo pulito, cristallino, incontaminato, un senso di calma e di infinitudine nella ripetizione sempre identica.

A me pare, questa, un'immagine regressiva, di un ritorno a un mondo prima dell'uomo, in cui va colto un significato di profondo pessimismo. L'autore parla a questo proposito di "una nota che non era disperata anche se non consolante": "Non una conclusione teorica, solo una contrapposizione di immagini", e altrove la definisce una "provvisoria catarsi attraverso le immagini".[17] Catarsi, mi pare, essenzialmente nel senso di una presa di distanza dalla realtà ostile attraverso la contemplazione di un'altra dimensione di vita, allo stesso modo che la casa e il giardinetto contemplati dall'alto del viale che conduce alla villa della signora Mauro suggeriscono l'idea di un possibile diverso:

> Mia moglie e io salivamo per questo viale e giù dalle balaustre vedevamo la casetta dove abitavamo, ancora così poco a noi familiare, e la sterpaglia del terreno incolto, e il giardinetto dei Reginaudo simile al cortile d'un magazzino, e il giardinetto dei Brauni con la sua compostezza quasi cimiteriale, ed ecco ora potevamo dimenticarci che erano luoghi neri di formiche, ecco ora potevamo vederli come sarebbero stati senza quell'assillo al quale non ci si poteva sottrarre neppure per un attimo, ecco ora a quella distanza potevano anche sembrare un paradiso ... (p. 117).

Ma ciò che di fatto questa conclusione rappresenta, in ultima analisi, è un'immagine assolutamente "altra", su un altro piano rispetto alla realtà con cui la coppia deve fare i conti, un'immagine in sostanza che, non potendosi in alcun modo integrare in quella realtà, rappresenta giusto un momento di evasione, un astratto ideale di armonia.

N O T E

[1]Italo Calvino, I racconti (Torino: Einaudi, 1958); La nuvola di smog e La formica argentina (Torino: Einaudi, 1965).

[2]La diffidenza e la paura di essere imbrogliati - tenuti inizialmente sotto controllo - emergeranno poi sulla base dell'esperienza successiva come conferma di un originario vissuto di disagio: "Non disse la parola: 'formiche', però, ne siamo certi ... ma a mia moglie e a me è rimasta l'idea che abbia voluto fino all'ultimo nascondercelo, e che tutto il suo discorrere e raccomandare non fosse altro che un cercar d'attribuire importanza ad altre cose per far da schermo a quella." (p. 87).

[3]"Ora con questo nostro camminare la prima sera per il terreno volevamo convincerci ch'eravamo arrivati a prendere confidenza e, anche, in un certo senso, possesso di quel luogo; per la prima volta l'idea di una continuità della nostra vita era possibile, di sere una dopo l'altra, sempre meno angustiate, a camminare tra quei semenzai." (p. 88). "Ma anche questa era una cosa che non riuscivamo a gustare fino in fondo: d'avere dei vicini, e per di più gente affabile e cordiale, e poter discorrere così con gentilezza." (p. 89).

[4]La moglie è vissuta talora come ostacolo o come un fattore di condizionamento: vedi p. 86, dove emerge una certa nostalgia di libertà in rapporto alla propria situazione confrontata con quella di zio Augusto, e p. 110 (la citazione è più avanti nel testo).

[5]Su questo punto la critica ha avanzato diverse ipotesi, ma in generale tende a variamente sottolineare il rapporto delle formiche con l'attualità. Gore Vidal ad esempio vede rappresentata nella minaccia della formica argentina la condizione umana oggi o il dilemma dell'uomo moderno, oppure l'equilibrio ambientale spezzato e la vendetta della natura che si ribella e un intervento distruttivo dell'uomo. (Gore Vidal, Matters of Fact and of Fiction: Essays 1973-76, New York: Random House, 1977); Mariani vede nel racconto una rappresentazione dell'incubo che domina il mondo d'oggi attraverso l'elemento ossessivo che penetra dovunque (Gaetano Mariani, La giovane narrativa italiana tra documento e poesia, Firenze: Le Monnier, 1962); Milano vi vede un simbolo della "condizione italiana" (Paolo Milano, op. cit., p. 259); Borlenghi, il rapporto dell'uomo con la società d'oggi (Aldo Borlenghi, recensione di Gli amori difficili, di Italo Calvino, L'Approdo letterario, 52 (dic. '70), pp. 123-25); Addamo, un simbolo della città come opposizione alla natura, in quanto rappresenta "uno stato di alienazione" dell'uomo (Sebastiano Addamo, op. cit., p. 416). Secondo Squarcia invece il racconto sarebbe una rappresentazione della condizione umana, in termini più esistenziali che storici (Francesco Squarcia, op. cit., pp. 62-66).

[6]Vedi Italo Calvino, Nota introduttiva a Gli amori difficili, p. xi e Ferdinando Camon, op. cit., p. 196.

[7]Come emergerà chiaramente più avanti, infatti, l'idea che viene al narratore è, se mai, che "tutto quello che vedevamo intorno, a cominciare dalla sua persona lì seduta, fosse roso da formiche più spietate ancora delle nostre; quasi una sorta di termiti africane che distruggevano ogni cosa lasciandone gli involucri, e che di quella casa restasse solo la tappezzeria stinta, il panno quasi polverizzato delle tende, tutto sul punto di crollare in briciole davanti ai nostri occhi." (p. 120).

[8] A proposito della descrizione dei vicini, la Adler individua anche qui l'operare di un preciso modello geometrico - come è tipico di Calvino - "where the images are symmetrically related to each other either because of similarity or antithesis". "In describing the protagonist's neighbors, Calvino creates a balanced and orderly pattern of images ... each couple is portrayed according to specific criteria: the way they handle the ants, their own appearance, and the appearance of their property. As a result, each portrait taken separately is composed of a coherent set of images, images related to each other because, from different angles, they all reflect the essence of the personalities in question". (Sara Maria Adler, op. cit., pp. 113-14).

[9]Una certa ambiguità rispetto a quello che il signor Baudino realmente rappresenta, non si risolve, per la verità, in tutto il corso del racconto. Non risulta mai ben chiaro infatti fino a che punto si tratti di oggettiva inefficienza piuttosto che di precisa intenzionalità, nel senso che l'Ente o il suo rappresentante promuoverebbe deliberatamente lo stato delle cose sotto il pretesto di combatterlo; fino a che punto quindi la formica abbia una sua esistenza autonoma, "naturale", o sia invece un prodotto dell'uomo (anche indirettamente, come conseguenza ad esempio della rottura dell'equilibrio ecologico). Vedi anche l'episodio della spedizione alla baracca del signor Baudino, immagine desolata e fatiscente dell'Ente di cui essa rappresenta visivamente l'inutilità, l'impotenza, la pericolosa confusione fra origine del male e lotta contro il male stesso: "e intorno erano pile di quei piattini per mettere la melassa, e cassette e barattoli d'ogni genere, tutto in una specie d'immondezzaio, colmo di cartocci con lische di pesce e altri rifiuti, talchè veniva subito l'idea che quella fosse la gran sorgente di tutte le formiche della zona." (p. 123). Al di là del fatto che questa ambiguità è certamente voluta, nel senso che tutto l'episodio va letto anche come denuncia dell'inefficienza della struttura pubblica e della sua "oggettiva" responsabilità rispetto alla perpetuazione dello stato delle cose, sono dell'opinione che l'immagine del signor Baudino come responsabile sia piuttosto il prodotto di una proiezione di chi è impegnato in una lotta perdente contro le formiche.

[10]"Noi guardavamo la stanza quasi buia per i tendaggi e le persiane socchiuse, le altre pareti ricoperte d'antica tappezzeria, gli oscuri mobili intagliati sopra i quali caraffe e teiere d'argento mandavano brevi lampeggi, e ci pareva che quel buio, quei pesanti arredi servissero a nascondere la presenza di fiumi di formiche che certo percorrevano la vecchia casa dalle fondamenta al tetto." (p. 118).

[11]"Ecco che abbiamo le formiche in casa, ecco! - ripeteva.
- Ecco che c'erano anche prima e non le abbiamo viste! -" (p. 91).

[12]Da notare che fin dall'inizio la donna manifesta una maggiore tensione e un atteggiamento più risentito e pessimistico: "Ma l'aria distesa a cui mia moglie s'era lasciata andare in quel giro per il terreno era bell'e scomparsa: era tornata diffidente contro tutto e tirata in viso come suo solito." (p. 91). Vedi inoltre il ritratto che ne dà il marito più avanti: "Mia moglie è una di quelle donne che, per esempio in treno, credono che gli orari, la distribuzione dei vagoni, le richieste dei controllori, siano tutte cose insensate e malfatte senza alcuna giustificazione possibile, ma pure le accettano con rancore remissivo." (p. 113).

[13]"al nostro passaggio le finestre e le porte delle casupole si richiudevano e gli abitanti riprendevano la loro misera vita assieme alle formiche." (p. 125).

[14]Vedi Ferdinando Camon, <u>op. cit.</u>, p. 196.

[15]Vedi Italo Calvino, "La sfida al labirinto", p. 96.

[16]"Presi bambino e moglie e dissi: - Andiamo a fare un giro, andiamo fino al mare. - ... Nostro figlio si voltava stupito a vedere ogni cosa e a noi toccava prendere parte alla sua meraviglia, ed era un modo per riaccostarci al blando sapore che ha a momenti la vita e riindurirci al passare dei giorni." (pp. 125 e 126).

[17]Vedi Ferdinando Camon, <u>op. cit.</u>, p. 196 e Italo Calvino, Nota introduttiva, p. xii.

LA NUVOLA DI SMOG

La nuvola di smog (1958)[1] presenta una costruzione analoga a quella de La formica argentina. Anche qui la vicenda è narrata in prima persona dal protagonista; rispetto al racconto precedente si riscontra però una maggior articolazione spaziale e temporale (la storia ha luogo in una grande città industriale del nord che potrebbe essere Torino[2], e occupa un arco di tempo di circa un anno) e una più esplicita intenzione di "oggettività" di rappresentazione, evidente in una serie di inserti di tipo documentaristico e di osservazioni critiche di carattere realistico che testimoniano la presenza nell'autore di un preciso interesse storico-sociale.[3]

Protagonista de La nuvola di smog, un giornalista da poco trasferitosi in una nuova città dove ha trovato lavoro come redattore di un giornale, "La Purificazione", organo di un Ente per la Purificazione dell'Atmosfera Urbana dei Centri Industriali. Anche qui, come ne La formica argentina, al centro del racconto una situazione problematica e quindi l'interrogativo circa l'atteggiamento migliore per fronteggiarla. In questo caso però la realtà da combattere è indubitabilmente un prodotto dell'uomo, o meglio della civiltà industriale: lo smog come manifestazione dell'inquinamento atmosferico causato dagli scarichi industriali, che penetra dovunque sotto forma di polvere sottile e impalpabile ma concreta e ineliminabile.

Sempre vista attraverso gli occhi del protagonista - che nel racconto

rappresenta il livello più elevato di coscienza di questa realtà - la polvere compare per la prima volta, significativamente, nella chiusa del primo capitolo, per poi accompagnare il narratore con la sua presenza via via in tutto il corso della vicenda fino all'improvviso rovesciamento di prospettiva nelle immagini conclusive. Se dapprima la polvere si manifesta all'interno di quella che sembra una preoccupazione eccessiva per l'ordine e la pulizia (pp. 17-19), gradualmente l'elemento di suggestione accresce la portata del problema e parallelamente il senso di impotenza del protagonista di fronte a un nemico sfuggente e tuttavia onnipresente, così che la presenza della polvere finisce per diventare qualcosa di simile a un'idea ossessiva e assumere agli occhi del narratore quasi il significato simbolico di un processo di disfacimento progressivo, di un ineluttabile imbarbarimento della realtà.[4] Prospettiva, questa, che - come si chiarirà meglio più avanti - rappresenta però anche la proiezione di un vissuto interno del protagonista, che si traduce poi, a sua volta, in un profondo pessimismo nei confronti della realtà. Da ultimo, come per un'improvvisa rivelazione, tutta la gravità del fenomeno - finora soltanto dibattuto in termini un po' astratti o considerato solo attraverso le sue manifestazioni meno visibili e apparentemente meno pericolose - si materializza, prende finalmente corpo nella nuvola di smog che appare davanti agli occhi del narratore intento a contemplare la città dall'alto di una collina, di colpo annullando con la sua presenza qualsiasi altra immagine o sensazione. E soltanto il profilarsi di un pericolo ancora più

grave, quello delle radiazioni atomiche - la cui minaccia appare visibile nelle immagini un po' surreali che esprimono lo stravolgimento dei ritmi della natura, l'alterazione del paesaggio, della luce e delle atmosfere - ridurrà per contrasto la dominanza e la centralità di quest'immagine nella visione del mondo del protagonista.

All'interno di questo contesto di crescente minaccia, anche qui come ne La formica argentina, l'autore ci presenta, attraverso il punto di vista del narratore, una serie di diverse modalità di far fronte al problema, modalità che evidenziano, in termini più semplici, alcuni degli aspetti che vedremo poi compresenti nella personalità molto più complessa del protagonista sotto forma di ambivalenze o di contraddizioni. In termini più generali, è possibile una lettura dei vari personaggi qui rappresentati come esemplificazioni di atteggiamenti distorti o inadeguati di fronte alla realtà. In questo senso si può dire che il tema del rapporto con la realtà viene via via emergendo come il tema centrale, in quanto in tutti i personaggi, si può dire, (non escluso il protagonista), questo rapporto è in diversa misura disturbato: l'immagine che essi hanno della realtà è cioè tendenzialmente deformata come risultato di una proiezione delle proprie illusioni o delle proprie paure.

Già gli atteggiamenti più di superficie denotano ad esempio nell'ingegner Cordà - il direttore del giornale - la dominanza della preoccupazione di sostenere un'immagine di facciata: "Tutto in lui spirava efficienza, facilità, ottimismo, spregiudicatezza" (p. 13); suonano false

inoltre tutta la sua esibizione di "efficienza tecnico-industriale" (p. 13) e la sua professata identificazione totale nella funzione dell'Ente e nell'ideologia espressa dal giornale. Atteggiamento in particolare quest'ultimo che viene smascherato quando si scoprono le contraddizioni reali di cui egli è prigioniero nel doppio ruolo di consigliere delegato di una serie di industrie e insieme di direttore di una rivista che si propone di combattere lo smog.[5] Eppure la sua capacità di mistificazione fa di lui un essere che si sente investito di una grandezza eroica, in quanto arbitro di una situazione di potere e nello stesso tempo di grave minaccia per l'umanità[6]: vivendosi lui al servizio di motivi ideali, paradossalmente in lui convivono in un illusorio equilibrio"l'abile uomo d'industria e il visionario"(p. 58), che rappresentano due facce della stessa medaglia. Ma è soprattutto in rapporto alla polvere, la cui presenza sembrerebbe quasi estendersi proprio nella misura in cui si cerca di eliminarla fingendo di niente, che emergono chiaramente gli atteggiamenti di evasione o di negazione di fronte alla realtà. La polvere viene infatti trattata dall'ingegner Cordà con circospezione, quasi con vergogna, come se non se ne potesse ammettere l'esistenza, si dovesse far finta di non vederla. E tanto più egli ne avverte la presenza con un senso di insicurezza e di minaccia - perchè rischia di mettere in discussione, appunto, un equilibrio solo di facciata - tanto più si sente impegnato a negarne attivamente l'evidenza (p.13).

Un altro esempio paradossale di modalità inadeguata di far fronte

alla realtà è quello del dottor Avandero, capoufficio-stampa dell'Ente, anche lui significativa espressione di un ambiente dove ciò che conta è l'apparenza piuttosto che la realtà, che crede di potersi liberare dei problemi scaricandoli all'esterno nell'illusione di averli risolti o di non doverci più fare i conti. In tal modo soltanto egli riesce a tener sotto controllo la polvere. Se il suo tavolo è sempre sgombro e pulito e le pratiche non vi si accumulano mai e quindi non fanno polvere, è solo perchè lui ha preso l'abitudine di spostare e nascondere sui tavoli altrui tutte le carte che lo intrigano. E con tutto ciò "Avandero stava in ufficio mattina e pomeriggio, aveva l'aria di lavorare moltissimo e di dare moltissimo lavoro alle stenografe e alle dattilografe." (pp. 21-22).

La signorina Margariti, la proprietaria della camera ammobiliata dove il protagonista ha preso alloggio, rappresenta d'altra parte,con la sua sordità, un modo di vivere all'interno di un mondo separato dalla realtà:

> La sorda non sapeva distinguere l'atto del pensare da quello del dire ad alta voce e a ogni ora del giorno o anche svegliandosi nel cuor della notte, ogni volta che s'infervorava in un pensiero, in un ricordo, in un rimorso, si metteva a parlare da sola, modulando le battute di dialoghi tra diversi interlocutori. (p. 16).

A ciò si ricollega - con il suo paradossale ridursi a vivere "nell'unto e nella polvere", cioè con la sua scelta di abitare solo la cucina perchè il resto della casa, "le stanze adorne e continuamente spazzolate e incerate erano una specie d'opera d'arte in cui lei riversava tutti i

suoi sogni di bellezza" (p. 24), - un altro aspetto di questa dimensione di vita illusoria, cioè la scissione fra realtà e ideale, dove l'ideale, per rimanere tale, non può mai venire a patti con la realtà: il che si traduce di fatto nell'impossibilità di modificare quest'ultima per renderla più rispondente ai propri desideri o ai propri modelli ideali.

Con il personaggio di Claudia, che costituisce un altro esempio di evasione dalla realtà, cui corrisponde ancora una volta la tendenza a sostituirvi una dimensione illusoria, ma su misura e più soddisfacente, viene investita nel contempo anche la problematica del rapporto interpersonale e di coppia. Alla realtà squallida della città, della casa, della stanza ammobiliata, Claudia sovrappone i propri vissuti, il proprio entusiasmo.[7] Mentre il narratore è immerso nella contemplazione della nuvola di smog che si è appena rivelata alla sua vista, in una improvvisa presa di coscienza della verità, di ciò che realmente conta, significativamente Claudia è intenta ad osservare il volo di uno stormo di uccelli, e non vede e non vuole sentire altro. Allo stesso modo Claudia si rifiuta di vedere in lui quello che lui realmente è, e di rendersi conto delle differenze che li separano. Fin dall'inizio lei appare infatti incapace di porsi in un rapporto vero di comunicazione con il protagonista. Egocentrica e legata al proprio punto di vista sulle cose, non cerca di capire il punto di vista dell'altro e il suo atteggiamento verso di lui è il prodotto di un'immagine mentale piuttosto che di un rapporto con una persona reale:

> Tutti i suoi rapporti con me di cos'altro erano frutto se non di questa sua superiore distrazione, per cui non era mai riuscita a rendersi conto che io ero un modesto pubblicista di provincia, senz'avvenire e senza ambizioni ... Rendersene conto non voleva, perchè sarebbe stato riconoscere d'essersi sbagliata: così continuava ad attribuirmi doti, autorità, gusti che io ero ben lontano dall'avere; ma in fondo chi io fossi veramente era una questione di dettaglio, e lei per una questione di dettaglio non voleva essere smentita. (p. 33).

E anche là dove la coppia discute sul tema della bellezza, la funzione di Claudia è come al solito quella di rappresentare il rifiuto degli aspetti negativi della realtà,[8] da cui il vagheggiamento di un ideale di bellezza fuori della storia che ha sostanzialmente un significato di evasione, nella misura in cui lascia peraltro immutata la"bruttezza nuova" (p. 64) nè si propone minimamente la ricerca di nuovi valori o di nuove immagini di bellezza a partire da questa realtà.

Infine Omar Basaluzzi, operaio attivo nel sindacato e nel partito, rappresentante il momento della coscienza di classe, il punto di vista della classe sulla società. Nell'intreccio con le vicende politico-sociali della sinistra negli anni '50, a confronto con le caratteristiche che definiscono la personalità del protagonista, apparentemente Omar Basaluzzi sembrerebbe a prima vista rappresentare un punto di vista alternativo sulla realtà, quasi un modello, un eroe positivo. E' vero ad esempio che Omar Basaluzzi sa cogliere immediatamente le radici economiche del problema dello smog, ponendo in tal modo la necessità di un cambiamento della struttura sociale per iniziativa della classe operaia, e al protagonista in cerca di "una

nuova faccia del mondo" (p. 70) ha pronto un modello di società da offrire, ma è anche chiaro che "uno come Omar Basaluzzi non cercava di sfuggire a tutto il grigio fumoso che c'era intorno, ma di trasformarlo in un valore morale, in una norma interiore" (p. 62). E anche in lui è rinvenibile una certa dose di mistificazione: il suo investimento, più che all'esterno, sulla società, per il cambiamento, è su se stesso, su una certa immagine di sè, "perchè quel che contava era la condotta della sua vita, che non doveva cambiare" (p. 71). E la motivazione reale che lo muove, più che la realizzazione del cambiamento, sembrerebbe essere al fondo piuttosto la ricerca di una risposta a bisogni personali.[9]

Se quindi gli atteggiamenti dei vari personaggi verso la realtà si possono leggere nei termini di una sola delle due polarità presenti all'interno di tutta una serie di opposizioni (guardare in faccia la realtà/negarla o evaderla, reale/ideale, oggettivo/soggettivo, realtà/apparenza), la presenza dell'altra polarità, o più spesso la compresenza di entrambe, è invece rinvenibile nel protagonista, all'interno del quale si manifesta in termini di maggior complessità del personaggio, segnando per certi aspetti una sua ambivalenza e per altri aspetti una sua evoluzione in rapporto alla realtà.

Tratti caratteristici della sua personalità, una tendenza molto **radicata** a non attirare mai l'attenzione su di sè (a tenersi lontano ad esempio dalla politica per non mettersi in vista), a mantenere sempre le distanze attraverso tutta una serie di strategie volte ad evitare i contatti, ad assistere alle cose senza però mai prendervi

parte. In breve, questo personaggio si presenta come appartenente alla categoria di "quelli che si condannano al grigiore della vita più mediocre ... perchè hanno avuto più fortuna di quella che si sentivano di reggere" (p. 38). Fra le due polarità del rapporto soggetto-oggetto, io-realtà, almeno in apertura, il protagonista appare molto più interessato al proprio io, all'idea di una propria continuità personale, che non alla realtà esterna. La tendenza è semmai a proiettare sulla realtà, ossia sulla nuova città che viene a poco a poco scoprendo, i propri vissuti interni, a ricercare conferme in quello che vede come per un bisogno di riconoscersi nelle cose, a scegliere deliberatamente condizioni o situazioni che gli rimandino un'immagine chiara di sè, un'immagine che deve essere quindi di provvisorietà: "volevo che intorno a me tutto restasse fluido, provvisorio, e solo così mi pareva di salvare una mia stabilità interiore ..." (p. 9). Da una parte, quindi, ricerca di una conferma della necessità del proprio star male, dall'altra, ricerca di quelle situazioni nelle quali il suo personale star male diventa meno centrale e più sfocato nella misura in cui non emerge su uno sfondo contrastante, così da consentirgli di distogliere l'attenzione dal proprio mondo interno:

> non sapevo vedere che il grigio, il misero che mi circondava e cacciarmici dentro, non tanto come se vi fossi rassegnato, ma addirittura come se mi piacesse, perchè ne traevo la conferma che la vita non poteva essere diversa ... mi dispiaceva perdere l'espressione dei visi logori dei passanti, l'aria striminzita dei ristoranti a buon mercato, lo stantio delle botteghucce, e anche certi rumori propri delle vie strette: i tram, le frenate dei furgoncini, lo sfriggere dei saldatori nelle piccole officine dei cortili: tutto perchè quei

> logorii e stridori esterni m'impedivano di dar troppa importanza ai logorii e stridori che mi portavo dentro io. (p. 11).

Ma per certi altri aspetti, se rapportato a quello di Cordà o di Avandero, il suo rapporto con la realtà - personale ed esterna - è molto più adeguato, meno mistificato: se accetta spregiudicatamente di entrare nella parte che i rappresentanti dell'Ente tacitamente gli chiedono di recitare, è però ben consapevole che non gliene importa "niente di niente", che sta facendo "un gioco di prestigio", che dentro di sè sta distruggendo tutta la finta costruzione che gli viene proposta dagli altri. (p. 13). E se fa una scelta di compromissione, se accetta di adattarsi a scrivere quello che gli chiedono di scrivere (del resto lui non si pone motivi ideali, nè cerca il cambiamento, ma ha accettato quel lavoro di redattore come un lavoro qualunque), la sua è communque una scelta consapevole e se ne assume responsabilmente le contraddizioni.[10] E di fronte all'ingegner Cordà che disperatamente si dà da fare per coprire l'esistenza della polvere, il suo sguardo è "trionfante e disperato" (p. 14), perchè tutto si rivela essere esattamente come lui pensa, lui che dell'esistenza della polvere è consapevole fino in fondo fin dall'inizio, che dall'idea della polvere è progressivamente sempre più ossessionato fino a imparare a mettere in atto per difendersene tutta una serie di rituali minuziosi quanto inutili, lui che nella polvere fa addirittura consistere l'essenza del proprio mondo e nello stesso tempo ciò che più di tutto lo separa da Claudia e da una possibilità di reale communicazione con lei:

> Come dirle che rispondevo da un luogo pieno di polvere, che i listelli della persiana erano coperti di una nera crosta sabbiosa, che sui miei colletti c'era l'orma di un gatto, e che quello era l'unico mondo possibile per me, era l'unico mondo possibile al mondo, e il suo, di mondo, soltanto per un'illusione ottica poteva apparirmi esistente? (p. 33).[11]

E dalla consapevolezza che la polvere è in qualche modo qualcosa che gli appartiene e che definisce il suo mondo, mentre Claudia non la vede e non ne avverte il pericolo, gli deriva l'angoscia che anche Claudia, in quella stanza d'affitto piena di polvere, possa venirne a sua volta attaccata, e il suo abbraccio finisce allora per essere "soprattutto un volerla coprire, proteggere, prendere su di me tutta la polvere perchè lei ne fosse salva" (p. 52). Dove peraltro quello che qui emerge sembrerebbe essere, in termini generali, il bisogno di mantenere Claudia lontana e separata dalla sua vita di ogni giorno: "la vedevo mescolarsi a questo scenario di bruttezza e di desolazione ... e mi pareva che ormai anche la sua immagine dovesse restarne marcata". (p. 35). In altri termini, così come la signorina Margariti - da cui lui crede di aver preso nettamente le distanze - preferisce non abitare le stanze più belle della casa per mantenere incontaminato il suo ideale di bellezza, in modo analogo il protagonista si comporta rispetto a Claudia, cercando di impedirle di mescolarsi alla sua realtà per preservarne l'immagine ideale, in un certo senso "alternativa", in quanto ai suoi occhi lei rappresenta un altro mondo, un'altra dimensione di vita.

Un momento di evoluzione nel protagonista rispetto al suo

atteggiamento verso la realtà si ha però con la comparsa della nuvola. Da quel punto, che segna per lui in qualche modo il momento della verità, perchè la gravità della situazione gli si rivela in tutta la sua drammaticità ("io restavo lì affacciato a guardare per la prima volta dal di fuori la nuvola che mi circondava in ogni ora, la nuvola che abitavo e che mi abitava, e sapevo che di tutto il mondo variegato che m'era intorno solo quella m'importava", p. 49), si verifica uno spostamento deciso di investimento dalla propria realtà interna alla realtà più vasta all'esterno di sè. Per la prima volta, trascinato da questa rivelazione, egli scrive un articolo non opportunistico, dove, esprimendo la sua verità, traduce in immagini il senso di oscura minaccia che ha sentito emanare dalla nuvola:

> sì, ancora c'era chi viveva fuori della nuvola di smog, e forse ci sarebbe sempre stato, chi poteva attraversare la nuvola e soffermarcisi proprio nel bel mezzo e uscirne ... ma quel che importava era tutto ciò che era dentro lo smog, non ciò che ne era fuori: solo immergendosi nel cuore della nuvola, respirando l'aria nebbiosa di queste mattine (già l'inverno cancellava le vie in un'indistinta bruma) si poteva toccare il fondo della verità e forse liberarsi. (pp. 53-54).

In questa sua nuova responsabilità di fronte alla storia, il rifiuto di ogni illusoria evasione e la consapevolezza che i valori vanno rifondati, reinverati nel processo storico: "La bellezza va inventata continuamente". (p. 64). Se non si vuole ridurre la bellezza a una funzione puramente consolatoria ("Questo parco, questo fiume ... possono restare solo in margine, consolarci del resto; una bellezza antica non può nulla contro una bruttezza nuova", p. 64), si tratta di creare una nuova bellezza a

partire proprio da questa realtà che non può essere evasa se non a prezzo della sua progressiva degenerazione.[12]

Ma rispetto al suo bisogno di "una nuova immagine del mondo che desse un senso a questo nostro grigiore e valesse tutta la bellezza che si perdeva, salvandola ..." (p. 70), nemmeno la sinistra, nei suoi rappresentanti (vedi Omar Basaluzzi), nelle sue varie espressioni, nelle forme della sua organizzazione , sembra offrire dei modelli veramente validi e positivi. La stampa di sinistra, ad esempio, è descritta sì come alternativa, più vicina alla realtà quotidiana delle masse, ma grigia, ripetitiva, monotona, attenta a mettere sempre in rilievo il lato negativo delle cose. Analogamente, l'assemblea dei rappresentanti sindacali comunica impressioni di squallore, tristezza, grigiore, freddo, molto formalismo sia pure "alternativo", e la sua conclusione suggerisce quasi un'immagine di irrealtà:

> Io dal mio posto scrutavo quella folla di schiene immobili nel freddo, qualcuna col bavero alzato, e la fila di sagome incappottate al tavolo della presidenza, e uno in piedi che parlava, grosso come un orso, tutti avvolti, impregnati ormai da quella nebbia, anche le loro parole, la loro ostinazione. (p. 63).

Dove la nebbia assume chiaramente un significato allusivo, e tutto quanto l'episodio sembra per certi aspetti rappresentare una velata polemica, o quanto meno una presa di distanza, dalle organizzazioni della sinistra, i loro strumenti, certe loro modalità di lavoro.[13]

Anche considerate alla luce di questo processo di crescita di consapevolezza e di responsabilità del personaggio, il tipo di presentazione

che ne dà l'autore e l'interpretazione di S.M. Adler in particolare, mi paiono tuttavia un po' schematiche. Mentre entrambi sostengono che nel protagonista è da riconoscere l'unico atteggiamento giusto in mezzo a una costellazione di personaggi minori che non vogliono guardare in faccia le cose per quello che sono,[14] a me pare innegabile che anche nel protagonista siano presenti delle distorsioni nel modo di atteggiarsi di fronte alla realtà, come già dovrebbe risultare dal quadro fin qui delineato di questo personaggio.

O meglio, se è vero che lui è l'unico in tutto il racconto a non chiudere gli occhi di fronte alla polvere e allo smog, è però anche vero che la sua prospettiva sulla realtà nel suo complesso - il mondo, la vita, i rapporti - appare essere il prodotto di una proiezione di vissuti estremamente "soggettivi" piuttosto che di un atteggiamento realistico. Ne fanno fede in particolare l'ambivalenza legata al suo modo di vivere la propria identità personale - anche in rapporto a Claudia - da una parte, e, dall'altra, il suo interrogarsi circa il doppio aspetto delle cose alla ricerca della vera realtà, rispetto alla quale sembrano possibili due punti di vista diversi e fra loro opposti, secondo le due polarità del buio e della luce. Suggerite e alimentate da un paesaggio il cui aspetto sembra alludere a un'identità confusa che sfuma nel nulla, emergono nel protagonista fantasie di negazione di sè e di annullamento nell'indistinto che esprimono la tendenza alla fuga dalla responsabilità. E vi si ricollega l'incertezza riferita alla propria identità quando teme di vivere alla luce riflessa di Claudia, il disagio di non sentirsi nei

propri panni, diviso fra un'immagine di sè più gratificante, ma fuggevole e illusoria, e quella vecchia, mediocre e dimessa, ma ben più consistente e stabile.[15]

Pur riuscendo a intravvedere la possibilità di una prospettiva diversa sulle cose, che dà alla realtà un'altra consistenza, più corposa, più mossa e variata, preferisce restare ancorato al suo vecchio punto di vista, per cui è l'aspetto più grigio, in ombra, confuso delle cose quello che gli appare più reale.[16]

E in questa coscienza solitaria del protagonista, in questa sua prospettiva assolutamente unilaterale, in questo suo scegliere il buio come modalità stabile del suo rapporto col mondo, mi pare sia da cogliere non solo l'assenza di un atteggiamento realistico, ma proprio una componente - sia pure inconsapevole - di mistificazione, che rischia di tradursi in ultima analisi in una forma di abdicazione alla propria responsibilità personale.

La Adler stessa del resto rileva a un certo punto che il racconto sortisce un effetto ambiguo. "For, on many occasions, the reader has no way of knowing whether the protagonist is highly perceptive of a situation which the rest of society ignores, or whether he is merely an unbalanced eccentric who has become obsessed with the dirt and grime of the city. Is he an oracle or a madman? By leaving this question unanswered, Calvino hints at another sort of magic that might be contained in his story - that created by the illusions of a deranged mind."[17] In sostanza, non risulta ben chiaro se si tratti di coraggioso realismo o di soggettivismo patologico.

E ambigua - a mio parere - appare anche la conclusione del racconto. La vista in mezzo alla città di strani carri tirati da muli ricorda al protagonista che esiste anche un'altra dimensione della realtà, diversa da quella del mondo industriale segnato dalla polvere e dallo smog. Pian piano viene scoprendo che esiste il lunedì dei lavandai, una specie di festa, il giorno in cui la città celebra con il candore del bucato una temporanea vittoria sul fumo e la polvere; infine, nel paese dei lavandai, in un sobborgo di campagna, gli appare la vista dei panni di tutta la città, stesi al sole ad asciugare. E' lo stesso protagonista a dare una definizione di questa chiusa: quello che lui cerca sono "solo dei segni" (p. 78), "immagini da tenere negli occhi" (p. 81)[18], e immagini e segni sono infatti quelli che trova.

Giustamente J.A. Cannon - che pure vede nel finale un impreyisto capovolgimento dell'atteggiamento di fondo del protagonista - che rappresenta a suo parere "the fictional projection of the intellectual and moral resignation which Calvino perceives in our society" - definisce "incongruous" questo simbolo di pulizia che appare alla fine all'interno stesso della città, simbolo che peraltro lei ritiene essere "the first and the only real alternative to the smog offered by the novel."[19] Non condivido però poi l'affermazione della Cannon secondo cui questa conclusione "does no more than hint at a solution to the problem of our modern industrial society" (p. 89), non potendo andare più oltre perchè, in base a quanto afferma Calvino stesso ne "Il midollo del leone", non è compito della letteratura dare soluzioni politiche ai problemi. Mi pare

infatti che un'immagine così irrealistica non possa essere considerata nemmeno un accenno a una possibilità di soluzione del problema, ma semmai, proprio nella misura in cui evidenzia la dimensione evasiva di questa fantasia di pulito, rappresenti piuttosto una nota di profondo pessimismo.[20]

E' tra l'altro evidente in questa conclusione per contrapposizione di immagini un'analogia con il finale de La formica argentina. Anche qui una "provvisoria catarsi", nel senso di una presa di distanza della situazione problematica attraverso la contemplazione di una realtà alternativa: ma quello che mi pare significativo di una sostanziale sfiducia nella possibilità di modificare il corso delle cose è che nel primo caso abbiamo un'immagine regressiva, in questo secondo caso un'immagine illusoria. C'è sì l'idea, la speranza di un'alternativa, la volontà di non rassegnarsi a considerare una realtà negativa come l'unica possibile, ma insieme anche la consapevolezza dell'incapacità, entro le condizioni date, di trovare davvero la strada per cambiarla.

N O T E

[1]Italo Calvino, I racconti (Torino: Einaudi, 1958); La nuvola di smog e La formica argentina (Torino: Einaudi, 1965).

[2]Lo indica l'autore nella Nota introduttiva a Gli amori difficili, p. xi.

[3]Ne sono alcuni esempi l'inserto su Avandero e i suoi fine-settimana fuori città come notazione di costume in relazione all'epoca del boom e allo sviluppo del mercato automobilistico in Italia (p. 55); l'inserto - come sfondo dell'incontro con Omar Basaluzzi - sulla stampa di sinistra, l'organizzazione e le lotte operaie (p.59 e sgg.); l'inserto sulle cameriere di Altopascio, i problemi dell'immigrazione e le difficoltà di inserimento (p. 39); la polemica contro la stampa e l'informazione manipolata dei mezzi di comunicazione di massa. (pp. 76-77).

[4]"Quelle facciate di case annerite, quei vetri opachi, quei davanzali a cui non ci si poteva appoggiare, quei visi umani quasi cancellati, quella foschia che ora col progredire dell'autunno perdeva il suo umido sentore d'intemperie e diventava come una qualità degli oggetti, come se ognuno e ogni cosa avesse di giorno in giorno meno forma, meno senso e valore ..." (p. 30).

[5]"era l'ingegner Cordà il padrone dello smog, era lui che lo soffiava ininterrottamente sulla città, e l'EPAUCI era una creatura dello smog, nata dal bisogno di dare a chi lavorava per lo smog la speranza d'una vita che non fosse solo di smog, ma nello stesso tempo per celebrarne la potenza." (p. 57).

[6]"Siamo una delle città in cui la situazione atmosferica è più grave, ma nello stesso tempo la città in cui si fa di più per essere all'altezza della situazione! Nello stesso tempo, lei capisce?"; "tutto quel che per me era sostanza d'una miseria generale, per gli uomini come lui doveva essere segno di ricchezza supremazia e potenza, e insieme di pericolo distruzione e tragedia" (pp. 29 e 30).

[7]"Ora si dichiarava improvvisamente entusiasta di questa città e apprezzava la mia idea di esserci venuto ad abitare. La giornata era di piombo; Claudia lodava la luce, i colori delle vie." (p. 46). "salendo e attraversando il ballatoio, notava solo i pregi, l'antica e non ignobile architettura dell'edificio, la funzionalità con cui i vecchi appartamenti erano disposti." (p. 51). Claudia non si comporta del resto diversamente - almeno sotto questo profilo - da come si comporta il protagonista, che nella città , nelle cose, ha bisogno di riconoscersi: in questo senso Claudia sembrerebbe rappresentarne l'immagine speculare.

[8]Vedi l'immagine finale del capitolo che esprime simbolicamente questo concetto: "camminava come se non toccasse il suolo" (p. 66).

[9]Vedi, tra l'altro,anche il posto di funzionario nel sindacato cui aspira, il tono superbo da leader con cui parla ai compagni, che fanno pensare ad ambizioni di carriera (pp. 71 e 73).

[10]Innegabilmente ritroviamo in questo personaggio alcune caratteristiche in comune con Quinto Anfossi, il protagonista de _La speculazione edilizia_: ad esempio la paura dei legami, il bisogno di mantenere sempre la distanza giusta, l'accettazione deliberata del compromesso, la tendenza a operare forzature su se stesso. Rispetto a Quinto, questo appare però molto più consapevole, più disilluso anche per quanto riguarda la propria realtà personale.

[11]Si ripropone qui il tema - già visto a proposito de _Gli amori difficili_ - della difficoltà di comunicazione e dell'impossibilità di un incontro reale all'interno della coppia. "Solo nell'abbandono amoroso tutto quello che ci rendeva diversi scompariva e ci ritrovavamo a essere solamente noi due, non importava chi si fosse ... ma ogni volta che stavamo per gettare un ponte tra noi dopo un momento andava in briciole e l'urto delle cose stritolava e smentiva a una a una tutte le parole d'amore." (p. 33 e 34). Dove il tema della difficoltà di comunicazione si lega strettamente a quello, altrettanto centrale, dello scontro tra la componente soggettiva da una parte - intenzione, volontà, desiderio - e la realtà dall'altra, che pone limiti e ostacoli.

[12]Vedi anche, a questo proposito, l'ipotesi di una "redenzione della bruttezza del capitalismo su un piano storico" o del "riscatto estetico-morale del mondo meccanizzato" prospettata da Calvino ne "La sfida al labirinto" come posizione alternativa a quelle del rifiuto e dell'evasione. (pp. 84 e 88).

[13]Vedi anche il commento allusivo dell'autore a proposito della primavera: "Neanche la bella stagione avrebbe pulito il cielo" (p. 72), in un contesto dove il riferimento simbolico sembra essere alla classe operaia, denotando pertanto sfiducia anche nello strumento politico di fronte a un processo che sembra procedere inarrestabile.

[14]Vedi Italo Calvino, Nota introduttiva, p. xi e Sara Maria Adler, _op. cit._, pp. 54-55. La Adler in particolare, alla luce della sua lettura dell'opera in termini di sfida al protagonista da parte della moderna città industriale inquinata dai veleni e insieme dalla corruzione, tende a mio parere ad attribuirgli troppo univocamente un carattere di coerenza missionaria: "This protagonist ... is guided to action by faith in an obligation: that of trying to learn as much as he can about the

complex and unknown forces before him ... his goal of safety is not a selfish one by any means, for what he is really interested in is communicating his concerns to others ... All these people are subject to the same evil spell and all are part of the protagonist's sense of obligation." (p. 130).

[15]"intorno alle insegne luminose s'addensava un buio spesso di nebbietta autunnale, che svuotava la città di dimensioni ... e io che per via m'ero abituato a considerare i passanti ombre senza faccia e me pure un'ombra senza faccia fra le tante ... Per un momento speravo ancora di conservare in mezzo a loro la mia invisibilità da fantasma, poi, m'accorgevo d'essere diventato anch'io uno come loro, un'immagine tanto precisa ... e non c'era riparo possibile ... (p. 43). "Io cercavo di prendere pose da cavaliere disinvolto ma nello stesso tempo mi sentivo riconosciuto come l'inquilino della camera d'affitto sul cortile, l'avventore dei pasti frettolosi al banco ... A me sembrava che tutti non attendessero altro che il momento in cui Claudia incollerita si sarebbe alzata e m'avrebbe piantato lì solo, facendomi ritornare l'uomo anonimo che ero sempre stato, di cui non ci s'accorge più che di una macchia d'umidità sul muro." (pp. 50-51).

[16]"Entrare dalla strada nel locale non era solo un passaggio dal buio alla luce: cambiava la consistenza del mondo, fuori sfatto, incerto, rado, e qui pieno di forme solide, di volumi con uno spessore, un peso, superfici dai colori brillanti ... qui riscoprivo tutt'a un tratto una foresta di visi maschili e femminili, colorati come frutti, ognuno diverso dagli altri e tutti sconosciuti ... In trasparenza tra le linee e i colori di questa parte del mondo andavo distinguendo l'aspetto del suo rovescio, del quale soltanto mi sentivo abitatore. Ma forse il vero rovescio era questo, illuminato e pieno d'occhi aperti, mentre invece l'unico lato che contasse in ogni cosa era quello in ombra ..." (pp. 43-45).

[17]Sara Maria Adler, op. cit., p. 130. Va rilevato inoltre a questo proposito che l'autore stesso suggerisce un qualche legame fra gli atteggiamenti e le scelte del protagonista e "una crisi depressiva di cui non consciamo le origini" (vedi Nota introduttiva, p. xi). Vedi inoltre anche il passo seguente, dove non appare chiaro se è il protagonista incapace di cambiare la propria prospettiva sulla vita per assumerne una più realistica, o se l'alternativa - che in questo caso è rappresentata da Claudia - è soltanto illusoria in quanto corrispondente a una modalità fondamentalmente evasiva: "e anch'io finivo per partecipare alla sua allegria, ma allora il cortile, la polvere mi rattristavano di più perchè m'era venuta la tentazione di pensare che la vita potesse essere diversa." (p. 35).

[18]"Anche adesso il mio sguardo cercava solo dei segni; altro non ero mai stato capace di vedere. Segni di cosa? segni che si rimandavano

l'un l'altro all'infinito" (p. 78). "Non era molto, ma a me che non cercavo altro che immagini da tenere negli occhi, forse bastava." (p. 81).

[19] Jo Ann Cannon, "The Image of the City in the Novels of Italo Calvino", Modern Fiction Studies, 24 (1978), 83-90.

[20] Questa interpretazione è del resto confortata da una parte almeno della critica: Giancarlo Ferretti ad esempio rinviene ne La nuvola di smog entrambi i poli del contrasto - presente in tutta l'opera di Calvino - tra una letteratura sostanzialmente descrittiva ma incapace di penetrare e riorganizzare la realtà e una letteratura fondamentalmente disimpegnata rispetto ai problemi della società contemporanea: qui "la favola tende a diventare una via per evadere da una polemica sociale inconclusa, da una realtà imposseduta" ("Calvino: l'intelligenza del negativo", in La letteratura del rifiuto, (Milano: Mursia, 1968), pp. 77-86). Francesco Squarcia individua in questa conclusione "qualcosa di arcadico" ("Italo Calvino", Paragone, 118 (ottobre 1959), pp. 62-66); Claudio Varese attribuisce un significato di conforto alle immagini finali, contro l'incubo di un mondo senza speranza (Occasioni e valori della letteratura contemporanea, Bologna: Cappelli, 1967, p. 220); Aldo Borlenghi, collegando questo finale con quello de La formica argentina - entrambi i racconti avendo al centro il rapporto dell'uomo con la società d'oggi - vede in questa conclusione "un'immagine, solo utopistica, di salvezza, di fronte alla nube onnipresente dello smog." (recensione a "Gli amori difficili", di Italo Calvino, L'Approdo letterario, 52 (dic. '70), pp. 123-25.

LA SPECULAZIONE EDILIZIA

Dei tre racconti de _La vita difficile_, _La speculazione edilizia_ (1957)[1], il secondo in ordine cronologico, è il più lungo e insieme quello di impianto più complesso e articolato. Suddiviso in capitoli, racconta, in terza persona, ma dal punto di vista del protagonista, la vicenda di Quinto Anfossi, un intellettuale proveniente dal partito comunista, che, per realizzare il denaro che gli serve per pagare alcune tasse, ma soprattutto per superare il senso di estraneità alla vita reale cui si sente condannato in quanto intellettuale, decide di imbarcarsi in un'impresa edilizia associandosi a una figura di speculatore, certo Caisotti. La vicenda occupa in tutto un arco di tempo di circa un anno.

A un altro livello di lettura - intrecciato col primo - che esprime un punto di vista più oggettivo, in una prospettiva più di tipo storico-sociologico[2], abbiamo invece al centro di questo racconto un quadro piuttosto complesso della società italiana alle fine degli anni '50 attraverso la rappresentazione del fenomeno del boom edilizio osservato in una cittadina della Riviera ligure ed esaminato sotto il profilo storico, economico, sociale, politico e culturale.

In un intreccio fra la componente soggettiva-esistenziale e quella storico-oggettiva, la trama narrativa è ridotta a un filo essenziale: più una storia di riflessioni, confronti, incontri e scontri, domande e risposte che una storia di fatti. Riflettendosi nella crisi personale del protagonista, intorno a cui vengono a costituire una

sorta di microcosmo, personaggi e situazioni rappresentanti aspetti significativi della crisi della società italiana del tempo, evidenziano dunque le diverse forze in campo, gli interessi coinvolti e i processi in atto nei rapporti fra le classi e i ceti sociali, il ruolo dell'opposizione politica ai vari livelli e il cambiamento culturale.

Un confronto fra la prima e la seconda edizione di quest'opera, che metta in luce la successiva aggiunta di un lungo inserto di tipo storico-documentario e di nuovi personaggi ed episodi significativi, rende più evidente il taglio più esplicitamente sociologico voluto dall'autore, e più scoperto l'interesse morale e politico.

Particolarmente illuminante il capitolo XIV, introdotto ex novo nell'edizione del '63 per inquadrare anche da un punto di vista storico le trasformazioni profonde in atto nel tessuto socio-economico della zona; quindi l'episodio della morte di De Gasperi, in relazione al processo che ha visto la borghesia insediarsi stabilmente al potere; l'inserto sul percorso politico-professionale della avvocatessa Bertellini, ex compagna di partito di Quinto, ora divenuta legale di Caisotti; l'incontro con il cugino notaio, figura d'uomo d'ordine, profondamente legato alla tradizione; infine l'episodio in cui Quinto si reca dal Sindaco, da lui conosciuto all'epoca del CLN, per ottenere l'approvazione del progetto; tutto questo in una prospettiva in cui il presente e il passato della storia italiana si intrecciano al presente e al passato della storia personale del protagonista evidenziando le fratture e facendo emergere le contraddizioni all'uno e all'altro livello.

In questo quadro, uno dei primi aspetti presi in esame è quello costituito dalla vecchia borghesia, rappresentata in un arco di posizioni che vanno dalla rassegnazione di fronte al fenomeno che viene avanti, intimamente osteggiato ma sentito come ineluttabile, alla resistenza passiva, al tentativo di venire a patti con quello che si presenta come il partito vincente, con l'obiettivo di trarne almeno vantaggio, per quanto possibile, sul piano personale. Questi vari atteggiamenti sono esemplificati attraverso i diversi personaggi.

La madre: le sue "rassegnate denunzie", la sua "ragionevole recriminazione", la sua "serena tristezza" (pp. 11-12) esprimono il livello di coscienza più semplice, ma tuttavia salda e sicura, nell'attaccamento al passato e nella difesa dei valori minacciati dallo scempio edilizio e dallo stile e dai modelli di comportamento caratteristici del nuovo ceto emergente. La bellezza, ad esempio, che ora appare sempre più in opposizione alla nuova vita, "abnorme e antiestetica" (p. 12), del paese devastato dal boom della seconda casa in Riviera; la natura e il paesaggio; la sincerità nei rapporti fra le persone, che dovrebbero fondarsi sulla fiducia reciproca. Di fronte a ciò che di nuovo e, dal suo punto di vista, di negativo, si viene muovendo nella società, la madre però non è in grado di opporre resistenza: nè ha gli strumenti per farlo, nè, d'altra parte, la sua collocazione sociale (ex insegnante in pensione, ora tutta dedita alla cura del giardino) glielo consente.

Della vecchia borghesia, il cugino notaio Bardissone e l'avvocato Canal - entrambi stimati professionisti, di famiglia agiata, benpensanti - rappresentano invece la difesa degli interessi minacciati dal nuovo ceto di arrampicatori sociali, ma una difesa in termini di arroccamento, che mostra nello stesso tempo l'incapacità di venire in qualche modo a patti con la nuova realtà. La loro polemica - in cui sono talora presenti toni astiosi nei confronti del costruttore edile - appare essenzialmente motivata da conservatorismo, attaccamento ai propri privilegi o alla propria vecchia immagine delle cose, in una parola, alle proprie sicurezze.

Sempre sul versante della vecchia borghesia, l'ingegner Travaglia, professionista affermato e influente ma di origini modeste, autodidatta, con una mentalità molto pratica e concreta, rappresenta nel proprio stile di vita qualcosa di analogo a quello che è Caisotti nell'ambito della nuova borghesia: scegliendo strumentalmente di stare dalla parte vincente e di fare carriera nel partito di maggioranza, ha accettato la realtà per quella che è e vi si è adeguato.

Sempre all'interno di questo ceto di professionisti, a un livello di ancor più grave compromissione, l'avvocatessa Bertellini, che insieme con Quinto aveva militato nel partito comunista negli anni dopo la Liberazione, accetta di difendere l'impresario in una causa da lui pretestuosamente intentata contro la madre di Quinto per coprire le proprie responsabilità.

Se la vecchia borghesia presenta di sè un'immagine divisa fra incapacità di comprendere il nuovo da una parte e compromissione dall'altra

- vale a dire, essa è rappresentata come oggettivamente perdente - un rapporto altrettanto problematico e difficile con la realtà del presente manifesta però anche la sinistra nel suo complesso, gli ex compagni di partito di Quinto, proletari e intellettuali. Il falegname Masera, ad esempio, sembra non aver preso atto fino in fondo del cambiamento di clima politico che si è realizzato in Italia negli anni più recenti. Rimasto fedele alle speranze coltivate nei primi anni del dopoguerra, i modelli di comportamento dominanti all'interno del partito, fondati su valori di lealtà e solidarietà, costituiscono i suoi parametri in rapporto alla realtà più in generale; idealismo e volontarismo ingenuo sono in lui il prodotto di un'analisi che sottovaluta la complessità dei processi in atto nella società.

E - più gravemente - a livello degli intellettuali del partito, sono l'intellettualismo e il velleitarismo che dominano, modalità di discussione che tendono ad allontanarsi dai problemi piuttosto che ad aggredirli e a trovar loro una soluzione; in una parola, una cultura astratta e staccata dalla vita reale che non permette nè di comprenderla, nè tantomeno di intervenirvi positivamente.

Come Quinto rappresentante al tempo stesso della vecchia borghesia, dei ceti intellettuali e della scelta di compromissione con il nuovo ceto degli speculatori e degli arrivisti, il fratello Ampelio condivide con il protagonista una sostanziale incapacità di presa sulle cose e una buona dose di velleitarismo: la decisione di imbarcarsi nell'impresa edilizia rappresenta per lui quasi un recitare una parte diversa dalla sòlita, un

po'come partecipare a un gioco divertente ed eccitante, che dà un'illusione di maggior vitalità. Di fatto, al di fuori del suo mondo limitato, la realtà esterna non lo interessa: freddezza, autocontrollo, capacità di prendere decisioni, efficienza, sono in lui solo atteggiamenti di facciata. Quanto a Caisotti, l'uomo nuovo, il rappresentante della classe emergente, viene introdotto con un rilievo particolare e descritto fin dal suo primo apparire con notevole accuratezza di dettagli, mentre il suo ritratto si viene ulteriormente arricchendo nel corso della vicenda. Attraverso una serie di notazioni molto precise su aspetto fisico, abbigliamento, gesti, atteggiamenti, ambiente e stile di vita, gli elementi che lo caratterizzano diventato allusivi dei valori (o pseudovalori) di una classe e vengono a costituire una storia emblematica di arrampicatore sociale. Come dice di lui astiosamente l'avvocato Canal, "E' sceso a *** dalla montagna coi calzoni rattoppati, mezzo analfabeta, e adesso impianta cantieri dappertutto, maneggia milioni, fa la pioggia e il bel tempo col Comune, coll'ufficio Tecnico ..." (p. 26).[4] Così l"aspetto di squalo", la rozzezza, l'impaccio e la goffaggine, quell' "accentuazione ora stupida ora brutale" del viso (p. 21), il tono remissivo che diventa a tratti opprimente, minaccioso, e quindi "il molle andazzo di mettere tutto su un piano conciliante, approssimativo e procrastinatorio" (pp. 18-19): l'impressione complessiva che comunica è quella di un essere indefinito, sfuggente, camaleontico, espressione in ultima analisi delle contraddizioni del ceto cui appartiene e che rappresenta.

La personalità del protagonista, la sua situazione reale e il vissuto soggettivo, la crisi di identità e di appartenenza, le ambivalenze e le contraddizioni vengono emergendo via via, messe a fuoco attraverso una serie di situazioni in cui lui si viene a trovare e attraverso il confronto o il contrasto con i personaggi minori che gli suscitano riflessioni e gli pongono interrogativi. Mentre le altre figure - che sono rappresentante dall'esterno -sono portatrici di interessi determinati e di posizioni singolarmente individuabili, nella complessità di Quinto e nelle tensioni che si agitano in lui sono contemporaneamente presenti tutte le contraddizioni reali.

Il dato centrale che emerge fin dall'inizio è l'essere lui diviso dalla presenza al proprio interno di polarità opposte che non giungono mai a una sintesi: in termini essenziali, da una parte l'attaccamento al passato e la dimensione del lavoro intellettuale come l'unica dimensione di vita che gli sia familiare; dall'altra il desiderio invece di un'esperienza della realtà più diretta e concreta, la volontà di seguire il ritmo della storia che va in un'altra direzione. E tutto ciò viene ad assumere ai suoi occhi il significato più generale di una opposizione inconciliabile fra estraneazione e partecipazione, impotenza contemplativa e attiva capacità di presa sulle cose. Conflitto che in lui si traduce - per l'incapacità di gestirlo altrimenti - , secondo una modalità caratteristica del suo rapporto con la realtà, in un orientamento deciso, ma di tipo reattivo, verso la polarità che si presenta più nuova e a lui estranea, vale a dire verso la dimensione attiva.[6] Quindi una scelta, fatta con "l'ostentazione

di saggezza di chi sa inutili le lamentele contro il moto della storia" (p. 11), che avviene attraverso un atto di forza, una specie di violenza fatta a se stesso, alla propria identità, alla propria storia personale, ai propri valori. E' dunque una scelta di rottura, non di elaborazione, che risponde a "una smania di uscire dalla passività, di passare all'offensiva" (p. 12), quella che è all'origine della mistificazione, dell'autoinganno, della falsa coscienza di Quinto. In nome di un atteggiamento storicista che rifiuti inutili malinconie (p. 11), Quinto decide di "travestirsi" da imprenditore autoconvincendosi che "la nuova borghesia degli alloggetti" (pp. 86-87) è quanto di meglio l'Italia in quel momento possa esprimere: sostanzialmente accettando il boom edilizio come inevitabile, accetta di inserirsi fino in fondo nel nuovo corso delle cose e di compromettersi di conseguenza con il ceto di speculatori e di arrivisti alla Caisotti.[7]

L'ambivalenza verso se stesso e la propria condizione di intellettuale - e di intellettuale di sinistra in particolare[8] - oltre che nei confronti della propria appartenenza di classe, si riflette nella sua ambivalenza verso gli altri, sia quelli che vuol farsi in qualche modo alleati, sia quelli da cui vuol prendere le distanze, e questo proprio in quanto ciascuno di essi rappresenta parti di lui che sono presenti al suo interno; in tal modo si produce nel protagonista una instabilità via via crescente fino ad arrivare a un certo punto alla impossibilità di proseguire più oltre nella strada intrapresa e al riconoscimento della propria sconfitta anche sul piano personale.

In questo contesto, anche il rapporto di Quinto con Caisotti è dunque improntato ad ambivalenza, trovandosi lui nella condizione di dover giocare contemporaneamente su due fronti: deve difendere gli interessi della vecchia borghesia di cui è ufficialmente rappresentante, ma nello stesso tempo, legandosi all'impresario, ha scelto nei fatti di stare dalla parte di quella "equivoca e antiestetica borghesia di nuovo conio" (p. 37). Ciò che di Caisotti Quinto soprattutto apprezza è - con una certa dose di cinismo - proprio la spregiudicatezza, l'assenza di scrupoli. Il "rapporto di spontanea reciproca diffidenza" (p. 20) che si instaura immediatamente fra di loro viene valorizzato da Quinto come positivo, salutato come un nuovo modo - più adeguato e più realistico - di porsi di fronte alla vita e nei rapporti. Anzi, la reputazione di imbroglione di cui Caisotti è circondato glielo rende ancora più simpatico e interessante: "il bello degli affari ... era proprio questo cacciarsi avanti tra gente d'ogni risma, trattare con imbroglioni sapendo che sono imbroglioni e non lasciandosi imbrogliare, magari cercando di imbrogliarli. Era il 'momento economico' che contava, non altro." (p. 26).

Analogamente, ciò che invidia al fratello Ampelio è quella sua parvenza di sicurezza e di efficienza, di praticità nel trattare gli affari (oltre che un'apparenza di successo personale); così come dell'ingegner Travaglia Quinto apprezza proprio la scelta di compromissione, il suo aver accettato la realtà per quella che è, al di fuori di motivi ideali, il suo aver pagato opportunisticamente dei prezzi per poter far carriera facendo valere le sue buone capacità professionali.

Di contro, attraverso una presa di distanza da altre figure, Quinto nega alcune parti di sè, e con queste il proprio passato e i valori in cui fino allora ha creduto. Quelli della madre, innanzitutto, di cui considera con sufficienza le preoccupazioni per l'estetica, ad esempio. La bellezza gli appare ora un valore legato alla vecchia borghesia, e come tale poco importante, che vale la pena di sacrificare al nuovo volto dei tempi - "che è antiestetico e amorale" (p. 37), appunto, - proprio perchè in opposizione alla vita, perchè vita e bellezza sembrano escludersi a vicenda.[9] Ma nello stesso tempo - e qui emerge l'ambivalenza - va bene "sporcarsi le mani", mescolarsi a questo ceto di arrampicatori sociali, ma fatte salve le differenze, mantenendo ben netti dei distinguo: così "ci si doveva augurare che la nuova costruzione fosse anonima, squallida, che si confondesse con i più anonimi edifici intorno e marcasse la sua totale estraneità alla loro villa." (p. 22).

Ma è soprattutto dalla propria classe, cioè dalla vecchia borghesia rappresentata nelle figure del notaio Bardissone e dell'avvocato Canal, che Quinto si preoccupa di prendere le distanze, stigmatizzando la loro incapacità - come classe appunto - di far fronte ai cambiamenti che vengono manifestandosi nella società:

> era la vecchia borghesia del luogo, conservatrice, onesta, parsimoniosa, paga del poco, senza slanci, senza fantasia, un po' gretta, che da mezzo secolo vedeva intorno cambiamenti cui non riusciva a tener testa, gente nuova e difforme prender campo, e doveva ogni volta recedere dalla propria chiusa opposizione facendo ricorso all'indifferenza, ma sempre a denti stretti. (p. 26).

Secondo grosso bersaglio della risentita, accanita polemica di Quinto, i compagni e gli intellettuali del partito, altrettanto colpevoli di non aver saputo tener conto della realtà, di non aver capito in quale direzione si andava muovendo la storia, di aver passato degli anni "a far progetti sulla società futura, sugli operai e gli intellettuali ..." (p. 37).

Nel breve colloquio con il falegname ex compagno Masera, emerge il disagio di Quinto soprattutto come manifestazione di incertezza legata alla propria identità pubblica. Il senso di una frattura nella propria storia personale rispecchia una frattura presente di fatto nella realtà, nello sviluppo storico di quegli anni: il contrasto di valori fra l'ieri e l'oggi, le speranze dei primi anni del dopoguerra e la fine di quelle speranze con l'involuzione politica e sociale, il mondo del partito e il mondo della speculazione edilizia. Frattura reale che Quinto non è in grado di ricomporre.[10] Il confronto, che a questo punto gli viene spontaneo di fare, fra Masera e Caisotti, mette in luce - al di là del contrasto fra le forze sociali di cui i due sono rappresentanti - due modi diversi di rapportarsi alla realtà, e si risolve a vantaggio di Caisotti: da una parte la sottovalutazione della realtà negativa in nome di un volontarismo ideale quanto astratto, dall'altra la spregiudicatezza e l'assenza di scrupoli di chi non si pone obiettivi di cambiamento ma solo di tornaconto personale, ed è tuttavia capace di fondarsi su un'analisi realistica.[11] E quella sua appartenenza alla borghesia che in altri momenti rifiuta, diventa ora un argomento da usare per negare i propri sensi di colpa e la propria cattiva coscienza di fronte a Masera e al suo richiamo all'impegno

e alla militanza politica; riconoscendosi fino in fondo borghese, affermando il proprio essere "altro" rispetto ai compagni, riporta il proprio conflitto interno all'esterno di sè, nel rapporto fra le classi: "anche gettarsi in un'iniziativa economica, maneggiare terreni e denari era un dovere, un dovere magari meno epico, più prosaico, un dovere borghese; e lui Quinto era appunto un borghese, come gli era potuto venire in mente d'essere altro?" (p. 33).

E di nuovo il suo essere borghese, e la scelta coerente di radicarsi in un'attività economica che dia valore e significato concreto alla vita, viene individuato come fonte di salvezza per lui, in quanto rappresenta ciò che lo diversifica dagli intellettuali del partito - privi di una base economica reale, nè borghesi nè proletari - e dalla vuota astrattezza della cultura che esprimono.

Le modalità caratteristiche di Quinto rispetto al suo rapporto con la realtà, soprattutto quella personale, si manifestano anche nella sfera del privato: il breve incontro con Nelly, ad esempio, evidenzia la sua instabilità, la tendenza alla negazione e all'evasione, la paura dei legami, tutti meccanismi di fuga da una verifica a fondo, particolarmente rispetto a se stesso. In seguito, nella signora Hofer, Quinto ricerca strumentalmente un risarcimento per "tutto quello in cui non era riuscito a spuntarla" (p. 120): ancora una volta ne esce riconfermato un quadro di sostanziale impotenza verso la realtà e di conseguente frustrazione.

Il susseguirsi delle inadempienze di Caisotti e una serie di situazioni in cui Quinto viene a trovarsi, che portano a una comprensione

più approfondita di tutta la situazione mettendo più chiaramente in luce il ruolo giocato dalle varie forze in campo, determinano da una parte il maturare della crisi di Quinto e il precipitare della sua sconfitta come imprenditore edilizio, dall'altra favoriscono però in lui nel contempo un processo di presa di coscienza che lo porterà alla fine a un mutamento di prospettiva rispetto a Caisotti e a tutto ciò che questi rappresenta.

Nell'incapacità di risolvere le proprie ambivalenze aggravate dalle sempre più numerose difficoltà materiali cui deve far fronte, nell'impossibilità di sviluppare realmente un nuovo senso di appartenenza, tormentato da incertezze, indecisioni, ripensamenti, tentazioni di fuga dalle responsabilità,[12] bisognoso di conferme e sempre più preoccupato dell'immagine che di sè offre all'esterno, Quinto finisce per sfogare sul fratello - cui è legato da un rapporto di competitività e di invidia - la propria cattiva coscienza, il proprio rancore e l'insoddisfazione che gli viene dalla consapevolezza della propria incapacità, con il risultato di uscirne totalmente disconfermato.

Una mossa abilmente studiata di Caisotti, che gli si presenta nelle vesti di ex partigiano, mette in crisi quello che resta ancora a Quinto del suo senso di identità, precipitandolo in uno stato di confusione e facendo venire allo scoperto il conflitto fra le sue due anime.

Dover riconoscere in Caisotti un antico compagno di lotta, pone Quinto di fronte alla troppo grossa difficoltà di mettere insieme il presente e il passato della sua storia personale e il presente e il passato

della storia italiana più recente. Di qui l'amara riflessione sull' evoluzione sociale e ideale del paese, rivisitata attraverso le loro persone:

> Bella curva aveva fatto la società italiana! esclamava tra sè. Due partigiani, un paesano e uno studente, due che s'erano ribellati insieme con l'idea che l'Italia fosse tutta da rifare; e adesso eccoli lì, cosa sono diventati, due che accettano il mondo com'è, che tirano ai quattrini e senza più nemmeno le virtù della borghesia di una volta, due pasticcioni dell'edilizia, e non per caso sono diventati soci d'affari e naturalmente cercano di sopraffarsi a vicenda ... (pp. 107-8).

Anche se dal confronto è di nuovo Caisotti che esce vincitore agli occhi di Quinto, per il suo atteggiamento più positivo verso la realtà: "Però ... al paesano era rimasta quell'attitudine a considerare come lotte sociali tutte le difficoltà che gli si presentavano. E a lui?" (p. 108).

Riflessioni analoghe provocherà in lui l'incontro con l'avvocatessa Bertellini nelle vesti di legale di Caisotti:

> Aveva cominciato la carriera patrocinando la parte civile delle famiglie dei caduti contro certi feroci rastrellatori, in processi che facevano rabbrividire. Adesso erano lì a discutere un imbroglio edilizio, accusandosi a vicenda. (p. 132).

I giornali della sera annunciano la morte di De Gasperi che cade nell'indifferenza generale. La nuova borghesia "vacanziera", miope e meschina, unicamente preoccupata "dei suoi facili agi", è priva di consapevolezza storica: sentendosi ormai stabilmente al potere, non avendo niente da temere da una sinistra velleitaria e perdente, ha già dimenticato quello che pochi anni prima salutava come suo salvatore. "A quest'

indifferenza Quinto era l'unico che si sentisse oscuramente offeso, l'unico che ci pensasse, a quel De Gasperi che la speranza rivoluzionaria della sua giovinezza aveva considerato un estraneo insediatosi nella storia d'Italia nel momento in cui doveva essere tutta diversa" (p. 108).

Se sul piano soggettivo a questo punto Quinto prende definitivamente le distanze di Caisotti,[13] su un piano di realtà, tuttavia, Caisotti esce vincitore dalla contesa legale ed è proprio la vecchia borghesia - nelle figure dell'ingegner Travaglia, e non senza sospetto di calcoli elettoralistici, e soprattutto dell'avvocatessa Bertellini - a dargli oggettivamente una mano. Mentre Quinto accetta una soluzione per certi aspetti comoda, nel senso che gli dà almeno un po' di respiro, ma che va nettamente a suo svantaggio, Caisotti fa un nuovo passo, sale un altro scalino della sua carriera di uomo nuovo, segnando nel contempo un'avanzata nel processo di ascesa della nuova borghesia. La sconfitta di Quinto pertanto è duplice: a livello soggettivo, come libero imprenditore,[14] e a livello oggettivo, come rappresentante della vecchia borghesia che deve cedere il passo a una nuova classe e a quelli che vengono prospettati - o contrabbandati - come nuovi valori.

Non mi pare abbastanza convincente il recupero di un punto di vista politico, o dell'interesse collettivo, quale viene prospettato alla fine dal falegname Masera che tenta di inquadrare la sfortunata vicenda di Quinto all'interno del problema della casa e del relativo contesto economico, sociale e politico. Anche se è indubitabile che quella indicata dal falegname rappresenta l'unica direzione possibile, essa appare tuttavia una soluzione

debole di fronte alla vastità e alla complessità degli interessi coinvolti e soprattutto alla scarsa capacità di incidere delle forze politiche cui sarebbe deputato il compito di portarla avanti. Si potrebbe dire che Quinto arriva a individuare con chiarezza gli avversari, da una parte, e le insufficienze di quelli che invece potrebbero e dovrebbero essere gli alleati, dall'altra, ma la soluzione che si prospetta, almeno nell'immediato, è negativa e la conclusione è fondamentalmente amara.

Le due immagini conclusive sottolineano, da un lato, l'irreversibilità di quanto è accaduto: il giardino c'è ancora, ma la nuova costruzione è già arrivata al tetto, e adesso "Il sole spariva presto dietro l'edificio di Caisotti" (p. 138); dall'altro, la ricerca da parte dei due fratelli di recuperare le perdite derivanti dal fallimento dell'impresa, secondo quello che mi pare si possa interpretare come un tentativo di annullamento: fare come se la cosa non fosse mai avvenuta.

N O T E

[1]Italo Calvino, *I racconti* (Torino: Einaudi, 1958); *La speculazione edilizia* (Torino: Einaudi, 1963).

[2]G. Manacorda definisce "racconti sociologici" i tre racconti de *La vita difficile* (vedi *Storia della letteratura contemporanea* (1940-65) p. 249).

[3]Vedi a questo proposito G. Barberi Squarotti, che sottolinea in particolare l'uso degli "strumenti dell'obiettivazione saggistica, dell' osservazione critica, del commento storico-sociologico" nei tre racconti lunghi (vedi *La narrativa italiana del dopoguerra*, p. 160).

[4]Vedi anche, sempre nelle parole dell'avvocato Canal: "Caisotti reputazione da perdere non ne ha: è venuto qui con le toppe ai calzoni, vive come uno straccione, fa figure da ladro di galline con tutti, non si riesce mai a metterlo nel sacco perchè non fa mai quello che sarebbe logico prevedere che facesse ... Eppure, con questo sistema, è uno che si tiene a galla, uno con cui bisogna sempre fare i conti ..." (p. 133).

[5]Di lui si dice - tra l'altro - che "cambiava spesso occupazione, ramo di attività, campo di studi" (p. 27). Lo si verifica del resto anche nel corso del racconto (vedi pp. 119 e 123).

[6]Vale la pena di rilevare come sia questo un tema che si ritrova di frequente nei personaggi di Calvino, e l'autore stesso lo sottolinea come tipico dell'intellettuale: il fascino che ha su di lui, che si vive estraniato dalla realtà, incapace di incidere veramente sulle cose, il mito della vita concreta, quella vitalità che coglie negli altri e da cui si sente escluso in nome di valori superati; così che, ad esempio, quella che Quinto vive come propria incapacità di far fruttare un capitale diventa ai suoi occhi simbolo dell'impotenza dell'intellettuale di fronte alla vita, del suo essere fuori della storia.

[7]Vedi a questo proposito G. Falaschi che, in un confronto fra le due opere contemporanee *Il barone rampante* e *La speculazione edilizia*, evidenzia in esse la presenza dello stesso tipo di personaggio, rappresentato nella sua doppia possibilità rispetto al rapporto con il mondo: "fuga dalla storia", rifiuto, "esaltazione della coscienza incontaminata", da una parte; inserimento nella storia fino in fondo, accettazione, "calcolata contaminazione" della coscienza, dall'altra (vedi *op. cit.*, p. 543). Mentre J.A. Cannon accosta la figura di Quinto a quella del protagonista de *La nuvola di smog*, mettendone in evidenza la comune accettazione del negativo come inevitabile, e quindi il comune soccombere al "mare dell'oggettività" (vedi "The Image of the City in the Novels of Italo Calvino", *Modern Fiction Studies*, 24

(1978), 83-90). Infine M. Papa, confrontando il personaggio di Quinto con il protagonista de "L'avventura di un fotografo", ne mette in evidenza il comune "travestimento" e il tentativo di "mimesi del negativo", mostrando come però nel caso di Quinto il travestimento risulti alle fine distruttivo del suo equilibrio di vita (vedi <u>op. cit</u>., p. 261).

[8]C. Salinari rinviene ne <u>La speculazione edilizia</u> la centralità della problematica dell'intellettuale e della sua esclusione, proprio in quanto tale, dai processi reali: la vicenda di Quinto rappresenta il fallimento dell'intellettuale italiano contemporaneo e insieme di una parte della società (vedi <u>op. cit.</u>, p. 338).

[9]"Ecco, ora, lì, quel suo paese, quella parte amputata di sè, aveva una nuova vita, sia pure abnorme, antiestetica, e proprio per ciò - per i contrasti che dominano le menti educate alla letteratura - più vita che mai. E lui non ne partecipava: legato ai luoghi ormai appena da un filo di eccitazione nostalgica, e dalla svalutazione d'un area semi-urbana non più panoramica, ne aveva solo un danno." (p. 12).

[10]La storia di Quinto del resto potrebbe essere letta tutta come una storia di successive rotture, nell'impossibilità di trovare un senso di appartenenza stabile: come l'iscrizione al partito comunista era stata a suo tempo un momento di rottura rispetto al suo ambiente, la scelta di adesso è un momento di rottura rispetto ai compagni del partito e ai valori che essi rappresentano.

[11]Agli occhi di Quinto, "certo era Caisotti a vivere la realtà dei tempi, ed anche, in certo modo, a patirla, ad accettarne il peso, là dove Masera le sfuggiva, pretendeva di serbarsi franco, leale, puro di cuore, in un mondo che era tutto il contrario" (p. 32).

[12]Quinto decide a un certo punto di evadere da una situazione diventata per lui troppo ingrata e difficile da gestire e di investire le proprie energie nel ruolo di segretario di redazione di una rivista politica, da cui gli viene - almeno per un breve periodo - una illusoria, ma soddisfatta immagine di sè; successivamente, ricerca una nuova illusione di vita e di felicità nel mondo romano del cinema. Anche questa volta la nuova decisione passa attraverso una rottura con l'esterno (i compagni della rivista) e insieme al suo proprio interno, perchè anche questa scelta è prodotto di una nuova mistificazione.

[13]Ora Caisotti non appare infatti più ai suoi occhi come "il termine di un'antitesi, che facesse parte di un processo in movimento ... Ora Caisotti non era più che un aspetto di un tutto informe e grigio, di una realtà che bisognava negare o accettare. E lui Quinto non voleva accettarla!" (p. 134).

[14] Sul piano soggettivo Quinto deve riconoscere il dato di fatto della propria incapacità a gestire una situazione in prima persona e inoltre il fatto che questo suo tentativo di affare edilizio è stato essenzialmente una sua costruzione mentale, la ricerca di una risposta a bisogni personali. In questa luce, il cantiere, il cui aspetto di provvisorietà sembra essere diventato ormai quello definitivo, viene a rappresentare simbolicamente agli occhi di Quinto il suo velleitario rapporto con la realtà: "tutta la sua passione per la pratica, per la realtà concreta, eccola lì: un mucchio di materiale inutilizzato che non riusciva ad esser nulla, velleità, tentativi non portati a termine". (p. 119).

C O N C L U S I O N E

Nella Prefazione a Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società (1980), che raccoglie la serie dei suoi interventi sul tema, Calvino si preoccupa di prendere le distanze da una parte almeno di quelle sue riflessioni teoriche:

> "L'ambizione giovanile da cui ho preso le mosse è stata quella del progetto di costruzione di una nuova letteratura che a sua volta servisse alla costruzione di una nuova società ... Il personaggio che prende la parola in questo libro (e che in parte si identifica in parte si distacca dal me stesso rappresentato in un'altra serie di scritti e di atti) entra in scena negli Anni Cinquanta cercando di investirsi di una particolare caratterizzazione nel ruolo che allora teneva la ribalta:'l'intellettuale l'impegnato' ... in lui, visibilmente, anche se senza svolte brusche, l'immedesimazione in questa parte viene meno a poco a poco col dissolversi della pretesta di interpretare e guidare un processo storico. Non per questo si scoraggia l'applicazione a cercar di comprendere e indicare e comporre, ma prende via via rilievo un aspetto che a ben vedere era presente fin da principio: il senso del complicato e del molteplice e del relativo e dello sfaccettato che determina un'attitudine di perplessità sistematica. (pp. vii-viii).

Pare di riconoscere in questo quadro di crisi dell'intellettuale un ritratto di Quinto Anfossi: il personaggio di Quinto, anzi, anticipa in parte queste considerazioni di molto posteriori, anticipa un processo destinato a venire a conclusione con chiarezza nell'autore molto più tardi. E questa crisi dell'intellettuale è peraltro l'espressione di un'epoca in cui appare evidente che "le cose ... vanno avanti da sole"[1], che la complessità della realtà è tale che il massimo che si può sperare di conseguire è la comprensione dei suoi meccanismi.

Molta strada dunque è stata percorsa dall'epoca in cui Calvino, ne "Il midollo del leone", partendo dalla considerazione che sulla letteratura italiana pesa il fatto che la figura dell'intellettuale è vissuta in modo negativo, o quanto meno contraddittorio e conflittuale, auspicava "il giorno in cui l'intellettuale si accetterà come tale, si sentirà integrato nella società, parte funzionale di essa, senza più dover sfuggirsi o fuggirla, camuffarsi o castigarsi." (p. 16).[2] Che è insieme una dichiarazione di fiducia nel ruolo storico dell'intellettuale nella società e una lettura anticipata - sia pur parziale, se vista alla luce delle riflessioni successive - , del fallimento, sul piano personale o oggettivo insieme, di Quinto trasformatosi in imprenditore edilizio.

Attraverso una complessiva maturazione dell'autore in rapporto alla realtà, che si riflette anche in una più approfondita consapevolezza storica, si ha dunque il passaggio dall'ottimismo militante dei primi saggi a una considerazione molto più umile e prudente di quello che può essere il ruolo dell'individuo, e dell'intellettuale in particolare, nel movimento della storia e, di conseguenza, anche della funzione che la letteratura può svolgere in questo contesto. E che questa consapevolezza si vada sempre più profondamente radicando nell'autore, ce lo testimoniano appunto le sue opere realistiche, che nella loro problematica e nelle loro conclusioni anticipano addirittura questo punto d'arrivo. Se ciò che viene sempre più messo in discussione a livello teorico alla luce della crescente presa di coscienza della complessità

e contraddittorietà del reale è dunque il potere dell'individuo di incidervi, sia a livello individuale che a livello politico, di classe, questo è esattamente ciò che riscontriamo in questa narrativa che rispecchia la crisi dell'impegno politico dell'intellettuale di fronte a una realtà così degradata che pare ormai immodificabile. Momento di crisi tanto più acuta quanto più segue invece - come si è visto - un periodo di entusiasmo e di fiducia nella possibilità di costruire un mondo nuovo e migliore.

Se riprendiamo brevemente i contenuti dei racconti che abbiamo fin qui analizzato, e in particolare le loro conclusioni, osserviamo che ciò che i vari protagonisti esprimono, pur in mezzo a contraddizioni ed errori,e a livello degli strumenti che possiedono, è comunque il tentativo di interpretare il mondo e di esprimere un giudizio morale, cioè di fare sostanzialmente delle scelte di campo. E' sì l'intellettuale gravemente in crisi quello che Calvino ci presenta, ma un intellettuale che in ultima analisi non rinuncia mai completamente ad essere tale ed è condotto, attraverso un processo di presa di coscienza che matura nel rapporto con la realtà, a recuperare alla fine almeno il suo io, la sua capacità di comprendere razionalmente e di valutare ciò che si trova di fronte.

La non rinuncia al giudizio sulla realtà si combina però a una sostanziale sfiducia nella possibilità di modificare il corso delle cose. In altri termini, se c'è un recupero dell'individuo e della coscienza, una riaffermazione dei valori dell'individuo, della dimensione di lotta, della non rassegnazione, non c'è però un recupero del suo protagonismo:

l'individuo non riesce ad essere di fatto un soggetto di cambiamento all'interno di una realtà sostanzialmente negativa.[3] Di conseguenza, nell'ipotesi migliore (vedi La vita difficile), la realizzazione dell'individuo come personalità morale si ha per l'appunto a livello individuale, attraverso un processo di crescita di consapevolezza che porta all'individuazione dell'atteggiamento giusto verso la realtà, ma non vi corrisponde un cambiamento all'esterno; mentre l'altro versante è rappresentato dal ripiegamento sul privato, in chiave di sostanziale rinuncia e sconfitta, dei protagonisti delle "Avventure".

E' generalmente una tensione morale di segno prevalentemente negativo - in quanto rifiuto che non riesce a tradursi in progetto - quella che emerge dalla maggior parte di questi racconti.[4] Ciò che resta alla fine ai vari protagonisti è l'idea di un diverso possibile, che significa non accettazione fino in fondo della propria condizione di esistenza e della realtà storicamente data, nel senso della non resa e della volontà di cambiamento.

In questa prospettiva, anche la fantasia e quelle che si potrebbero definire "immagini consolatorie", non rappresentano tanto un rifugio, una scelta definitiva di evasione dalla realtà, quanto piuttosto forme di resistenza (vedi in particolare La formica argentina e, per altri aspetti, Marcovaldo), la capacità di immaginare e di credere ancora, nonostante tutto, nella possibilità di un mondo diverso. In altri termini, fantasia e "immagini consolatorie" possono funzionare come idee-guida. E questo pur quando si dia un'effettiva incapacità da parte del protagonista

(per motivi personali o oggettivi) ad operare attivamente per tradurre l'idea in realtà, pur nella mancanza di alternative che siano concrete e reali.

Fin dal suo primo romanzo Calvino ha rifiutato di proporre i suoi personaggi come modelli o eroi positivi[5] (le istanze positive sono se mai presenti insieme ad altre all'interno della loro coscienza), di offrire immagini normative di condotta sociale o di milizia rivoluzionaria, e questo anche contro il tentativo di direzione politica della letteratura che veniva avanti all'interno della cultura di sinistra.[6] Ciò che interessa piuttosto a Calvino è rappresentare la realtà nella sua complessità e nelle sue varie sfaccettature, le difficoltà e gli intrecci problematici, e in rapporto a questi dati le tensioni che si riflettono a livello della coscienza, i conflitti interni, il malessere dell'individuo visto all'interno di un'epoca storica precisa e come rappresentante di una precisa condizione sociale. Le "soluzioni" che Calvino inventa sono quindi sempre aperte e problematiche, così come l'individuo è rappresentato soprattutto nella sua ambivalenza nel rapporto con se stesso e con la realtà esterna.

Compito della letteratura infatti secondo Calvino non è dare soluzioni ai problemi, ma, se mai, proporre l'atteggiamento giusto che favorisce la ricerca, anche se poi - come la conclusione lucida ma in fondo amara de "La sfida al labirinto" (1962) suggerisce - l'atteggiamento corretto non garantisce affatto il ritrovamento della via d'uscita. Essendo la realtà

del presente negativa, le opere realistiche di Calvino rappresentano dunque un esempio di "letteratura del negativo", di letteratura della crisi, carica però della necessità di uscirne, impegnata in una ricerca per uscirne. Per usare le parole dell'autore:

> (anche) la poesia del negativo è sempre (non solo recuperabile ma) necessaria a una progettazione positiva del mondo. Questa è la mia nozione di "impegno". Insomma, voglio che la disperazione di Beckett serva ai non disperati.[7]

NOTE

[1]Italo Calvino, "Il mare dell'oggettività", (1959) p. 41.

[2]Vedi anche più avanti, nello stesso testo:"La ribellione contro la propria natura, caratteristica dell'intellettuale che non riesce a integrarsi, è il marchio di condanna di tanti che pure si credono, si vorrebbero, uomini nuovi, rinnovatori della storia" (. 16).

[3]Ma, soprattutto nei racconti "sociologici", - per non parlare di affermazioni sparse qua e là nei saggi – è tale il pessimismo cui è improntata questa visione del mondo, cui d'altra parte corrisponde una crescente sfiducia nelle capacità umane, che viene da chiedersi se il richiamo "all'ottimismo della volontà" non ne risulti per caso vanificato. A questo proposito vedi ad esempio Giuliano Manacorda, "Italo Calvino", in Vent'anni di pazienza: Saggi sulla letteratura italiana contemporanea (Firenze: La nuova Italia, 1972), p. 80.

[4]Vedi ad esempio anche la definizione che Calvino dà dell'uomo giusto nel saggio "Un'amara serenità" (1963): "uno che lavora in un ambiente marginale, e vede tutto il negativo, il rovescio della medaglia, la corruzione che sale, l'andazzo facile, il dimettersi degli ideali, e nel suo pessimismo trova la forza di insistere, di perseverare nella propria linea di condotta, e vi raggiunge come un'amara serenità." (vedi Una pietra sopra, p. 99).

[5]Un modello, per la verità, - per sua diretta ammissione - Calvino lo propone, ne Il barone rampante, ed è un modello dell'impegno politico dell'intellettuale. Sono gli anni '56-57 (vedi fatti d'Ungheria, XX congresso del PCUS; è il periodo, tra l'altro, in cui l'autore stesso matura l'uscita dal PCI), un'epoca che lui definisce appunto come "di ripensamento del ruolo che possiamo avere nel movimento storico, mentre nuove speranze e nuove amarezze si alternano", e quindi si pone il problema di "trovare il giusto rapporto tra la coscienza individuale e il corso della storia". (vedi Prefazione a I nostri antenati, Torino: Einaudi, 1960, p. xiv). Il fatto che qui Calvino proponga un modello conferma ancora una volta che nei racconti fantastici - che segnano una presa di distanza dalla realtà contemporanea - è per l'appunto presente un atteggiamento più positivo e più vicino allo spirito originario che aveva animato le sue opere dei primi anni del dopoguerra.

[6]Italo Calvino, Prefazione a Il sentiero dei nidi di ragno, pp. 13-15.

[7]Vedi "Lettere Italo Calvino - Angelo Guglielmi", in Angelo Guglielmi, op. cit., p. 89.

BIBLIOGRAPHY

A. OPERE DI CALVINO CITATE NEL TESTO

Il sentiero dei nidi di ragno. Torino: Einaudi, 1947.

Il visconte dimezzato. Torino: Einaudi, 1952.

Il barone rampante. Torino: Einaudi, 1957.

I racconti. Torino: Einaudi, 1958.

Prefazione a _I nostri antenati_. Torino: Einaudi, 1960.

Marcovaldo ovvero Le stagioni in città. Torino: Einaudi "Nuovi Coralli, n. 44", 1963.

La speculazione edilizia. Torino: Einaudi, 1963.

La giornata di uno scrutatore. Torino: Einaudi, 1963.

Prefazione a _Il sentiero dei nidi di ragno_. 2. ed. Torino: Einaudi, 1964.

La nuvola di smog e _La formica argentina_. Torino: Einaudi, 1965.

Prefazione a _Marcovaldo ovvero Le stagioni in città_. Torino: Einaudi. "Letture per la scuola media, n. 7", 1966.

Ti con zero. Torino: Einaudi, 1967.

Le città invisibili. Torino: Einaudi, 1972.

Una pietra sopra: Discorsi di letteratura e società. Torino: Einaudi, 1980.

B. FONTI SECONDARIE SULL'OPERA DI CALVINO

Addamo, Sebastiano. Recensione di _Il cavaliere inesistente_, di Italo Calvino. _Il Ponte_, n. 3 (febbraio 1960), pp. 416-18.

Adler, Sara Maria. _Calvino: The Writer as a Fablemaker_. Potomac, Md.: Porrua Turanzas - North American Division, 1979.

Albertoni, Ettore A. e altri (a cura di). "Italo Calvino." In _La generazione degli anni difficili_. Bari: Laterza, 1962, pp. 75-87.

Almansi, Guido. "Il mondo binario di Italo Calvino." Paragone, 258 (1971), 95-110.

Asor Rosa, Alberto. Scrittori e popolo. Roma: Samonà e Savelli, 1966.

Baldacci, Luigi. Letteratura e verità: Saggi e cronache sull'Otto e il Novecento italiano. Milano: Ricciardi, 1963.

Banti, Anna. "Italo Calvino." In Opinioni. Milano: Il Saggiatore, 1961, pp. 147-49.

Barberi Squarotti, Giorgio. Poesia e narrativa del secondo Novecento. Milano: Mursia, 1961.

----------. La narrativa italiana del secondo dopoguerra. Bologna: Cappelli, 1965.

Barilli, Renato. "I racconti di Calvino." Il Mulino, 90 (agosto 1959), 160-66.

----------. "Le tentazioni della letteratura industriale." Il Mulino, n. 9 (1962), 947-54.

Battaglia, Salvatore. "I racconti di Italo Calvino tra realtà e favola." Filologia e letteratura, 68 (1971), 514-25.

Bisicchia, Andrea. Aspetti del secondo Novecento: Pavese, Vittorini, Calvino. Siracusa: Editrice Meridionale, 1973.

Bonura, Giuseppe. Invito alla lettura di Italo Calvino. Milano: Mursia 1972.

Borlenghi, Aldo. Recensione di Gli amori difficili, di Italo Calvino. L'Approdo letterario, 52 (1970), 123-25.

Boselli, Mario. "Italo Calvino: L'immaginazione logica." Nuova Corrente, 78 (1979), 137-50.

Bruscagli, Riccardo. "Autobiografia (perplessa) di Italo Calvino." Paragone, 366 (1980), 82-87.

Calligaris, Contardo. Italo Calvino. Milano: Mursia, 1973.

Camon, Ferdinando. "Italo Calvino." In Il mestiere di scrittore: Conversazioni critiche. Milano: Garzanti, 1973, pp. 181-201.

Cannon, Jo Ann. "The Image of the City in the Novels of Italo Calvino." Modern Fiction Studies, 24 (1978), 83-90.

----------. Italo Calvino: Writer and Critic. Ravenna: Longo, 1981.

Cases, Cesare. "Calvino e il 'pathos della distanza'." In I metodi attuali della critica in Italia. A cura di Maria Corti e Cesare Segre. Torino: ERI, 1970, pp. 53-58.

Citati, Pietro. n.t. Il Punto, n. 2 (febbraio 1959), n.p.

Contini, Gianfranco. Letteratura dell'Italia unita: 1861-1968. Firenze: Sansoni, 1968, p. 1008.

Corti, Maria. "Testi o Macrotesto? I racconti di Marcovaldo di Italo Calvino." Strumenti critici, 9 (1975), 182-97.

----------. Il viaggio testuale: Le ideologie e le strutture semiotiche. Torino: Einaudi, 1978.

De Lauretis, Teresa. "Narrative Discourse in Calvino: Praxis or Poiesis?" PMLA, 90 (1975), 414-25.

----------. "Calvino e la dialettica dei massimi sistemi." Italica, 53 (1976), 57-74.

De Robertis, Giuseppe. Altro Novecento. Firenze: Le Monnier, 1962, pp.567-77.

De Tommaso, Piero. "Un'ambigua sfida al labirinto." Belfagor, 19 (1964), 88-91.

Falaschi, Giovanni. "Italo Calvino." Belfagor, 27 (1972), 530-55.

Ferretti, Gian Carlo. "Calvino: l'intelligenza del negativo." In La letteratura del rifiuto. Milano: Mursia, 1968, pp. 177-86.

Ferrua, Pietro. "Il sostrato sanremese nella narrativa di Italo Calvino." Italica, 54 (1977), 367-80.

Guglielmi, Angelo. Avanguardia e sperimentalismo. Milano: Feltrinelli, 1964.

Lombardi, Olga. "Italo Calvino." In Narratori italiani del secondo '900. Ravenna: Longo,1981,pp.149-58.

Manacorda, Giuliano. Storia della letteratura italiana contemporanea (1940-65). Roma: Editori Riuniti, 1967, pp. 249-52.

----------. "Italo Calvino." In Vent'anni di pazienza: Saggi sulla letteratura italiana contemporanea. Firenze: La nuova Italia, 1972, pp. 75-85.

Marabini, Claudio. "Italo Calvino." In Gli anni '60, narrativa e storia, Milano: Rizzoli, 1969, pp. 167-95.

Mariani, Gaetano. La giovane narrativa italiana tra documento e poesia. Firenze: Le Monnier, 1962.

Milano, Paolo. "Il vecchio e il nuovo Calvino." In Il lettore di professione. Milano: Feltrinelli, 1960, pp. 256-59.

Muscetta, Carlo. Realismo, neorealismo, controrealismo. Milano: Garzanti, 1976.

Pampaloni, Geno. "La nuova letteratura." In Storia della letteratura italiana. A cura di Emilio Cecchi e Natalino Sapegno. Vol. IX. Il Novecento. Milano: Garzanti, 1969, pp. 861-64.

Papa, Marco. "La realtà, la fotografia, la scrittura: Postille in margine a 'L'avventura di un fotografo' di Italo Calvino." Rassegna della letteratura italiana, 84 (1980), 257-68.

Pautasso, Sergio. "Italo Calvino." In Letteratura italiana: I contemporanei. Vol. VI. Milano: Marzorati, 1974, pp. 1471-1507.

Pavese, Cesare. La letteratura americana e altri saggi. Torino: Einaudi, 1962, pp. 373-76.

Pescio Bottino, Germana. Calvino. Firenze: La nuova Italia, 1971.

Pullini, Giorgio. Il romanzo italiano del dopoguerra (1940-60). Padova: Marsilio, 1965, pp.352-60.

----------. Volti e risvolti del romanzo italiano contemporaneo. Milano: Mursia, 1971.

Salinari, Carlo. La questione del realismo. Firenze: Parenti, 1960.

----------. "Calvino tra fiaba e realtà." In Preludio e fine del neorealismo in Italia. Napoli: Morano, 1967, pp. 337-345.

Scaramucci, Ines. "Postille per Calvino." In Verga lettore del Manzoni e altri saggi. Milano: Istituto di Propaganda Libraria, 1969, pp. 193-98.

Sciascia, Leonardo. Recensione di Il barone rampante, di Italo Calvino. Il Ponte. (dicembre 1957), pp. 1880-82.

Seroni, Adriano. Esperimenti critici sul Novecento letterario. Milano: Mursia, 1967, pp.116-20.

Siciliano, Enzo. "Schema per il neorealismo seguito da una postilla su Italo Calvino." In Prima della poesia. Firenze: Vallecchi, 1965, pp. 39-46.

Squarcia, Francesco. "Italo Calvino." Paragone, 118 (1959), 62-66.

Varese, Claudio. "Italo Calvino da I racconti a Il cavaliere inesistente." Nuova Antologia, n. 8 (agosto 1960), pp. 552-58.

----------. "Italo Calvino." In Occasioni e valori della letteratura contemporanea. Bologna: Cappelli, 1967, pp.209-232.

Vidal, Gore. Matters of Fact and of Fiction: Essays 1973-76. New York: Random House, 1977, pp.39-60.

Wahl, François. n.t. La Revue de Paris, n. 11 (novembre 1960), n.p.

Woodhouse, J.R. "Fantasy, Alienation and the Racconti of Italo Calvino." Forum for Modern Languages Studies, 6 (1970), 399-412.

Zolla, Elémire. n.t. Tempo presente, n. 12 (dicembre 1958), n.p.

B30412